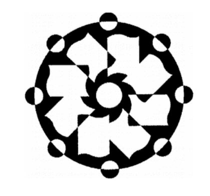
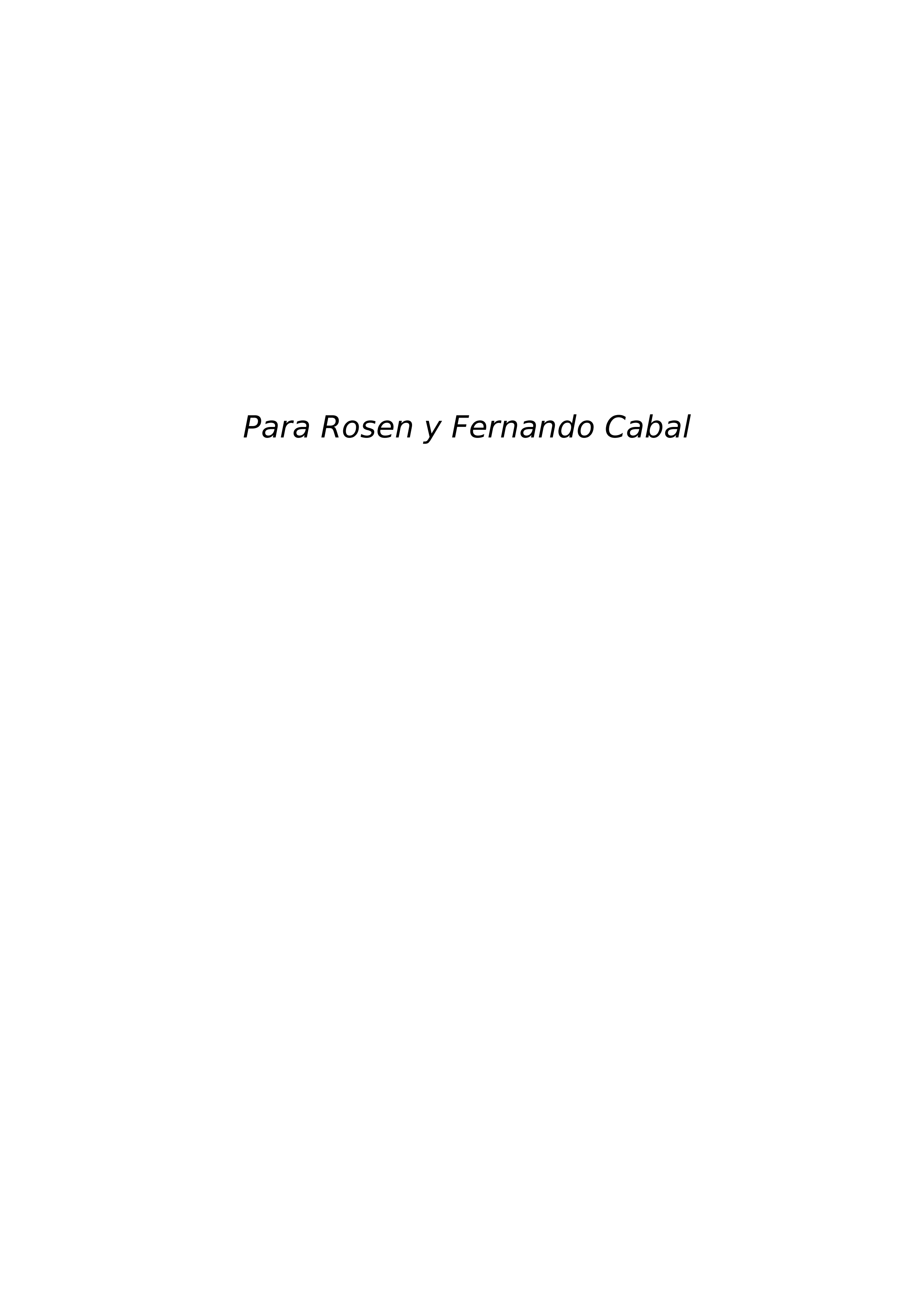
LA QUEJA ENAMORADA

Sobre el juego del duende de Federico García Lorca

Óscar Enrique Muñoz



Mandala Ediciones



Para Rosen y Fernando Cabal

La queja enamorada

Publicado Por Mandala Ediciones y Raquel Ferrante

Co-Editan:
Mandala Ediciones
C/ Tarragona, 23
28045, Madrid
Tel. +34 914678528
e-mail:mandala@libroverde.com
www.mandalaediciones.com

Raquel Ferrante
Apdo. de correos 190
05080, Ávila
Tel. 652825412
savitrinur@hotmail.com

Depósito legal:
ISBN:
Diseño gráfico: Nur Savitri

Printed by:

Índice

Prólogo..7

Capítulo 1. Ángel, musa y duende.

1.1 El entusiasmo del poeta..9

1.2 Tres máscaras para el entusiasmo............................21

Capítulo 2. El duende.

2.1. La poética elemental..47

2.2. El amor enduendado...76

Capítulo 3. La liminalidad del duende.

3.1. Lo liminal..97

3.2. La comunidad enduendada.....................................107

Capítulo 4. La presencia del duende.

4.1. La terrible presencia...143

4.2.La presencia en el drama..154

Capítulo 5. La queja enamorada...173

Notas...181

Bibliografía...227

Prólogo

Lorca es un poeta de culto, y no sólo dentro de nuestras fronteras. Pocos escritores han gozado de una vida y muerte tan literarias como él, y con el paso del tiempo uno tiene la sensación de encontrarse ante el último poeta clásico que ha producido el mundo Mediterráneo. Su clasicismo no puede ser interpretado a partir de los antiguos, pues desde allí su modernidad resulta estridente, sino más bien a partir de un tono político, enfundado en una estética musical, que presenta a la vez una feroz autocrítica y una apología del alma española. Este maquillaje clásico oculta a la vista, sin embargo, un claro impulso vanguardista, a la par que una emoción amorosa más emparentada con el desgarrado sufismo, al querer hacer de lo humano una realidad divina, que con la emoción erótica moderna. El último Lorca es básicamente incomprensible para la mayoría de los lectores, quienes, no obstante, conectan con su sentimiento trágico, y con la tragedia de su propio destino individual, aferrándose a la catarsis de una guerra perdida: la realidad alienada del hombre moderno. La reconciliación con la barbarie que subyace a los procesos de civilización no es tarea sencilla, como no es sencillo aceptar las limitaciones de nuestra visión del mundo que nos muestra el contacto con otras culturas. La tardía e incompleta modernidad ha cubierto viejas heridas con nuevos modos, pero por debajo de la gasa sangra la herida, y lo mismo podría decirse de otros lugares en Europa, donde bajo una cosmética civilizatoria bullen todos los demonios. ¿Hemos olvidado ya Yugoslavia?

Con demasiada facilidad se da por bueno todo Lorca o se censura su obra en conjunto. España, que rara vez atiende a sus poetas, encuentra en Lorca, sin embargo, una excelente arma arrojadiza para reabrir dolores que nuestra sociedad soporta desde muy antiguo. Tan carente de sentido es declarar a Lorca el rey del Parnaso como decir, con Borges, que Lorca no era sino un poeta menor. Las competiciones poéticas rompen el vaso de la poesía. La obsesión deportiva en la que vivimos nos ha trastornado el buen criterio. Seguir con la idea griega de los certámenes de belleza verbal no hace sino prolongar inútilmente

una adolescencia humana ya demasiado larga: no hay ninguna necesidad de confirmar el vuelo propio que nos reporta un verso con la opinión de la mayoría. Lorca, como todos nuestros poetas, exige ya una lectura adulta y ecuánime, independiente de movimientos políticos o editoriales.

El presente libro, como se ve desde el primer momento en su estilo, surgió como una tesis de doctorado. La he mantenido prácticamente tal como la escribí, y hoy veo en ella reflejada, quizá más que ninguna otra cosa, el mundo de Princeton en el que se forjó, el ensimismado quehacer de la universidad, y el mío propio en aquel momento. Fue Eduardo Subirats quien me convenció para que escribiera sobre Lorca, y noto al repasar el texto su influencia en varias secciones.

En la lectura de la tesis me dijeron que había utilizado a Lorca como una mera excusa para exponer mi propia teoría estética. Algo hubo de cierto en su momento: cogí un tema de Lorca y elaboré algunas variaciones en base a las ideas de algunos pensadores que admiraba. Realmente, uno tiene pocas ideas propias (no serían ideas), y lo que me sorprende ahora es que hay más Lorca del que yo recordaba. Tan sólo espero que el híbrido sea de utilidad para el lector, y si no le aclara la estética de Lorca, que por lo menos le reporte una reflexión interesante sobre el proceso de la inspiración artística. El mejor arte nace del Amor, y el Amor reclama siempre el aire de la Verdad. En esa atmósfera respira el duende y muere el artista, dando paso a la Presencia.

Capítulo 1. Ángel, musa y duende

1.1 El entusiasmo del poeta

En su conferencia *Juego y teoría del duende*, de 1933, dada en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires el 20 de octubre de 1933, Lorca establece una triple distinción en cuanto a la posible génesis de una obra, que tiene gran interés tanto para comprender su obra, especialmente la final y más oscura, como para elaborar a partir de ella una teoría estética de la inspiración

> *Todo hombre, todo artista llámese Nietzsche o Cezanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esta distinción, fundamental para la raíz de la obra*[1].

La triple raíz es el resultado de tres formas distintas de aproximación a la labor creadora, la del *ángel*, la de la *musa* y la del *duende*. La poética a la que Lorca presta más atención de las tres es la del duende, a la que considera central dentro de los procesos creativos y en la que inscribe su propia producción. Ángel y musa juegan en la conferencia un papel más bien ilustrativo al servicio de una mejor comprensión de la poética del duende.

¿Qué dice Lorca con respecto al ángel? Que guía y regala al poeta, le defiende, le evita problemas, y derrama su gracia sobre su cabeza para que sin ningún esfuerzo, realice su obra, o su simpatía, o su danza[2]. Es interesante observar que este tipo de ángel de la conferencia no es precisamente el que aparece con más frecuencia en la poesía lorquiana. Encontramos la palabra *ángel* (y su plural) sobre todo en el *Romancero Gitano*. Allí están los ángeles negros de largas trenzas del poema *Reyerta*, ángeles con corazones de aceite que manejan navajas y

tienen gustos pendencieros. Pero también en *Poeta en Nueva York* encontramos ángeles con una misma filiación sangrienta.

La sangre bajaba por el monte y los ángeles la buscaban,
pero los cálices eran de viento y al fin llenaban los zapatos[3].

Ángeles, por tanto, más ansiosos de sangre y vida que de coros celestiales, ángeles que han sustituido lo etéreo de los cálices por lo mundano de unos zapatos.

Hay muy pocos ángeles que canten,
hay muy pocos perros que ladren[4]

Lorca está sugiriendo que las cosas no son como uno espera que sean, ni los perros ni los ángeles se ajustan a sus comportamientos esperados. Los ángeles lorquianos se encuentran sobre todo cercanos al llanto y al dolor:

Pero el llanto es un perro inmenso,
el llanto es un ángel inmenso[5].

La proximidad de los ángeles a los perros la encontramos también en otro poema[6], un rebajamiento por tanto común en Lorca, que contrasta radicalmente con la noción de ángel ofrecida en la conferencia del duende. Encontramos alguna mención al tipo de ángel *angélico*[7], candoroso e inocente, en la llamada *Poesía inédita de juventud*[8], donde aparece el adjetivo *angelical* aplicado a la luz:

Los senderos se pierden. Espectros tenebrosos
Ocultan de un lucero la luz angelical[9].

Aquí lo angélico es luz estelar, algo que viene de arriba derramando su gracia, y esto es precisamente lo angélico en el sentido que aparece en la conferencia del duende. De hecho, se trata del sentido más común que se da a la palabra ángel: seres intermediarios mensajeros de Dios y portadores de felicidad, mientras que los ángeles del dolor y del llanto son con más frecuencia llamados demonios. Es interesante observar la evolución de la palabra ángel en la poesía y el pensamiento lorquiano desde el ámbito angélico hasta el demoníaco, como si su propia experiencia vital hubiese sido transferida a sus ángeles haciéndolos humanos.

Mi alma de soñador
Se fue en busca de su ángel
Y a un espectro se encontró[10].

Si observamos la lista de artistas angélicos que da Lorca, Garcilaso, Lippi, Keats, Bécquer y Juan Ramón, podemos notar que el sentido demoníaco no es precisamente lo que uno asociaría con estos autores. Las diferencias entre el uso teórico de la palabra ángel en la conferencia del duende y el uso poético que Lorca hace de tal palabra parecen irreconciliables, si bien el sentido que maneja en la conferencia es claro y sus ejemplos nos sirven para comprender el alcance de la categoría.

La segunda es la poética de la musa, poética que como la del ángel -dice Lorca- viene desde fuera del artista, es algo exterior a él[11]. Lo más característico de la poética de la musa es el lugar central que en ella ocupan la forma y la inteligencia, la precisa y minuciosa construcción que el poeta de la musa imprime a sus obras[12]. Si rastreamos la presencia de esta palabra en la poesía de Lorca comprobamos que ocurre muy poco, un total de siete veces. Pero a diferencia de lo que ocurría con respecto al ángel, sí hay relativa continuidad en la concepción de la musa en la poesía y la conferencia. En el fragmento poético *Lamento por la decadencia de las artes*[13] se habla del final de las musas, del agotamiento de la energía de los artistas y las artes de una manera análoga a la que a parece en la conferencia del duende, donde leemos que la musa puede ya

relativamente poco, porque está lejana y cansada, con medio corazón de mármol[14].

En su estertor la lira agonizante
el ambiente llenó de imprecaciones.
Ya no cantan, valientes cual leones,
Lucrecio, Herrera, Campo amor y el Dante.

Por doquier yace roto el sentimiento,
no queda del pasado apenas nada,
Euterpe se retira avergonzada
y ni el valle recoge su lamento.

Se acabaron las musas, los amores,
los artistas, las artes, los poetas,
ya no suenan las épicas trompetas
y el mundo se quedó sin ruiseñores[15].

La musa que aparece nombrada es Euterpe, a quien normalmente se le hace soberana del arte de los sonidos[16] y aparece en un contexto que sugiere el final de un cierto tipo de poesía, el agotamiento de un cierto tipo de inspiración en el mundo moderno. Una idea semejante la encontramos expresada también en su poesía más temprana.

El otoño es un llanto luminoso y la risa
Que nos envían las Musas momificadas ya[17].

Claro que no siempre encontramos esta idea de decadencia en relación a la musa, y en particular en los poemas de Lorca más darianos[18], donde se invoca sonoramente a las musas, en parte como un cliché aunque también en parte como una llamada a lo divino que hay en todo canto. Lorca dice que artistas de la musa son Hesíodo, Lucrecio, Berceo, Góngora, Apollinaire y Picasso, entre otros.

Opuesta a estas dos poéticas se encuentra la del duende. ¿De dónde saca Lorca esta palabra?, ¿qué es un duende? Según el

Diccionario de la Real Academia, la palabra proviene de la expresión *duen de la casa*, o *dueño de la casa*, y se supone que es un espíritu fantástico que habita, traveseando, en algunas viviendas, y que suele presentarse con figura de viejo o de niño. El uso del sustantivo o de los adjetivos relacionados goza de una larga tradición en las letras españolas. En Cervantes encontramos el adjetivo *aduendado* aplicado al sustantivo músico.

> Benito Repollo.- *Quítenme de allí aquel músico; si no, voto a Dios que me vaya sin ver más figura. ¡Vágate el diablo por músico aduendado, y qué hace de menudear sin cítola y sin son!*[19].

El músico aduendado -un pícaro que ejerce magia escénica diciendo que su arte es sólo apreciable por quien sea castellano viejo, de limpia sangre- es quien es capaz de producir visiones extraordinarias en su audiencia así como hacerla experimentar en propia carne las sensaciones imaginarias que aparecen (que pretendidamente ocurren) en escena. Hasta cierto punto, el sentido que alcanza en la obra de Cervantes es el de un guía que conduce a su audiencia a través de los paisajes de la representación[20].

Lope de Vega usa la palabra duende en relación a una súbita aparición que Diana hace en *El perro del hortelano*[21]. Tristán parece sugerir en la escena que la condesa tenga algún tipo de poder mágico para aparecer de improviso en el preciso instante en que se habla de ella. El uso de la palabra hace por tanto referencia a algún tipo de ser fantástico, casi una forma de divinidad.

El duende aparece también en Calderón, en *La dama duende*, y aparece en el contexto de una disputa entre el racionalismo y la superstición. En la obra, una alacena que cubre una antigua puerta da pie para una serie de engaños atribuidos a la figura del duende. Calderón emparenta al duende con brujas, familiares[22], hechiceros, súcubos, encantadores, mágicos, nigromantes y energúmenos[23], es decir, es considerado como un ser sobrenatural de carácter menor capaz

de algún tipo de magia, y que, como los familiares, tiene trato con las personas.

Que el asunto de los duendes era algo de interés general durante el siglo XVII lo prueba el curioso tratado de Fray Antonio de Fuentelapeña *El ente dilucidado*, de 1676, reeditado al año siguiente. El libro se dedica, con el más impecable método aristotélico, a especular lógicamente con la existencia, composición y costumbres, de duendes, trasgos y fantasmas. Según Fuentelapeña, los duendes son animales invisibles, y da ocho pruebas sobre su existencia (en toda la sección primera del libro), así como caracterizaciones detalladas.

> *(...)Estos duendes de que hablamos, y que decimos, se sienten en las casas, nunca hacen mal a nadie, siéntese su ruido, sin percibirse de ordinario el autor del, quitan y ponen platos, juegan a los bolos, tira chinitas, aficiónanse a los niños más que a los grandes, y especialmente se hallan duendes que se aficionan a los caballos*[24].

Para Fuentelapeña los duendes no son ni ángeles buenos ni demonios, no son ánimas separadas ni unidas, se producen en la corrupción y tienen muerte, hablan y tienen sentidos, y son ante todo seres trasteadores[25]. En ningún caso Fuentelapeña habla a partir de experiencias propias, sino a partir de oscuros tratados y siempre apelando a diversas autoridades, que van desde los clásicos a sus contemporáneos, para sostener una estricta construcción escolástica.

Benito Jerónimo Feijoo da cuenta del duende en Calderón en su *Teatro crítico universal*, y utiliza la expresión para apoyar una argumentación contra las creencias supersticiosas, a favor de un principio de racionalidad, una racionalidad desde luego distinta a la de Fuentelapeña.

> *Dicen que se ha experimentado muchas veces que al tiempo que entra una persona en una casa entra el Duende en ella, y saliendo de aquélla, se va también el Duende. ¡Notable sinceridad! Yo creo*

que el caso que dio motivo a este error sucedió y sucede muchas veces. Entra una criada o un criado en una casa a servir y entra el Duende; sale la criada y sale el duende o lo era algún pícaro motivado de ella (...)[26].

El sentido de Feijoo para la palabra sigue siendo, a pesar de su utilización crítica, el mismo que en Cervantes, Lope, Calderón o Fuentelapeña, es decir, designa un tipo de magia inferior o doméstica, en principio más relacionado con los quehaceres de un pícaro que con una fuerza abstracta de carácter más o menos sobrenatural[27].

Un principio bastante más crítico lleva a Francisco de Goya a utilizar la palabra en su capricho número cuarenta y nueve[28], donde pinta tres *duendecitos*. Para Goya, los curas y los frailes son los verdaderos duendecitos de este mundo, que hacen desaparecer las cosas por apropiación, que comen y beben a costa de los esfuerzos de la gente común. Goya pinta a un sacerdote bebiendo, con una mano desmesuradamente larga, a un fraile descalzo, gazmoño, que esconde el vaso de vino, y a otro fraile calzado que echa sopas al vino y come alegremente.

Lorca hereda la palabra de una larga tradición, pero curiosamente, el vocablo duende no aparece ni una sola vez en toda la lírica de Lorca, aunque sí aparece con relativa frecuencia en su obra dramática. Así, en *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, leemos que el zapatero tiene el duende de la canción en el alma[29]. Más adelante se nos informa que el duende es el duende de la alegría en el corazón, y que vive bajo la almohada de un niño puro[30]. Aparecen dos duendes en *Amor de Don Perlimplín*, y Lorca vuelve a relacionarlos con el mundo de los niños indicando que deben ser interpretados por niños[31]. En su teatro de títeres hay también una mención al duende, en la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la seña Rosita*, donde el duende es un mosquito, personaje que actúa como narrador-presentador de la historia y el encargado de cerrarla con unos versos.

El mosquito es un personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto. Representa la alegría de vivir libre, y la gracia y la poesía del pueblo andaluz. Lleva una trompetilla de feria[32].

Alegría de vivir y gracia, el misterio de la vitalidad y la espontaneidad. La relación del duende con los pueblos del sur de España va a aparecer también en la conferencia del duende, aunque la palabra va a alcanzar allí un uso más específico como resultado de un progresivo desarrollo del concepto a lo largo de los años en la mente de Lorca. Artistas del duende son Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Cervantes, Lope, Quevedo o Goya, y podríamos añadir en la lista al propio Lorca.

En la conferencia del duende nos encontramos frente a una teoría de la inspiración, en el sentido de que se trata de una propuesta teórica que da cuenta de la relación de la obra artística con el sujeto que la genera. Curiosamente, la palabra inspiración no aparece en la conferencia. Sin embargo, se trata de una palabra clave en la conferencia de 1928 intitulada *Imaginación, inspiración, evasión*. En esta conferencia Lorca habla de la imaginación como una aptitud para el descubrimiento[33], aptitud que se mueve dentro de la lógica del mundo real y que se encuentra limitada por ella.

Mientras no pretenda librarse del mundo puede el poeta vivir contento en su pobreza dorada. Todas las retóricas y escuelas poéticas del Universo, desde los esquemas japoneses, tienen una hermosa guardarropía de soles, lunas, lirios, espejos y nubes melancólicas para uso de todas las inteligencias y latitudes.

Pero el poeta que quiere librarse del campo imaginativo, no vivir exclusivamente de la imagen que producen los objetos reales, deja de soñar y deja de querer. Ya no quiere, ama. Pasa de la imaginación, que es un hecho del alma, a la inspiración, que es un estado del alma. Pasa del análisis a la fe. Aquí ya las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable. Ya no hay términos ni límites, admirable libertad[34].

Lo que quiero destacar aquí es el hecho de que la unión de la imaginación con el intelecto que leemos en la conferencia lorquiana no es más que la adherencia por parte del poeta de una línea de pensamiento muy antigua[35],y que llegó probablemente hasta él a partir de los supuestos kantianos[36] que permearon todo el romanticismo alemán, y de forma más directa a partir del socialismo neokantiano de Fernando de los Ríos[37]; y es precisamente por pertenecer a tan sólida tradición que sus planteamientos sobre la imaginación tienen interés y dan fuerza a sus especulaciones sobre el duende.

Para Lorca, mientras que la imaginación es una operación de la inteligencia que opera conforme a la lógica general, la inspiración es un don en el que ya la técnica no tiene nada que decir, es un regalo que el poeta recibe al margen de los postulados estéticos de la inteligencia y gobernado exclusivamente por la propia lógica de la poesía[38]. Esta distinción entre imaginación e inspiración es análoga a la que unos años más tarde Lorca hará entre las poéticas de la musa y el duende; de hecho, las nociones de musa e imaginación son perfectamente intercambiables.

La noción de inspiración como regalo, y más específicamente como regalo divino, conecta plenamente con la etimología de la palabra latina *inspiratio*, inhalación del espíritu vital[39]. Este carácter aéreo lo encontramos también en las fórmulas de posesión del Antiguo Testamento, donde el espíritu o *ruah* llega hasta el individuo y lo posee o lo viste para la transmisión de un mensaje divino[40]. Y es que la respiración guarda una estrechísima relación no sólo con la transmisión de un mensaje divino sino con la concepción general de la vida. De hecho, en todos los continentes y en todas las épocas, encontramos dicha vinculación entre aliento o respiración con alma o espíritu, tal como ha sido ampliamente estudiado por Tylor en su teoría del animismo[41].

Pero las connotaciones aéreas de la *inspiratio*[42] -connotaciones también del *ruah* o *nephesh* hebreo (*nafs* y *ruh* en árabe), del *atman* y el *prana* hindú, del *pneuma* y la *psyche* griegos, del *gheist* germano o del inglés *ghost*, del *piuts* de la lengua netela de California, o el *waug* de los indígenas de Australia occidental[43], no parecen sintonizar muy

bien con la caracterización del duende fuertemente terrestre que va a hacer Lorca, al que, uniendo ámbitos opuestos, llama espíritu de la tierra[44].

¿Cómo debemos llamar a una teoría que pretende abarcar poéticas tan diferentes como las de la musa, el ángel y el duende? Si observamos las primeras reflexiones filosóficas sobre el problema de la inspiración podemos darnos cuenta que la triple distinción lorquiana goza de precedentes en la Antigüedad, precedentes que si bien no son análogos -y hasta difícilmente comparables- muestran el hecho que desde el primer momento se percibieron diferentes formas de locura artística. En el *Fedro*, Platón hace una distinción analítica entre las que el considera las distintas formas de la posesión[45]. Según lo que Sócrates dice en este libro hay cuatro tipos de locura, según la divinidad que la produce:

> *La inspiración del profeta debida a Apolo, la del místico a Dionisio, la del poeta a las Musas, y la del cuarto tipo, que declaramos ser la más alta, la locura del amante, debida a Afrodita y a Eros*[46].

Aunque, en principio, la que de una manera más directa atañe a la creación es la de las Musas, todas ellas se encuentran estrechamente relacionadas. De hecho, se utilizan diferentes términos para hablar de inspiración. El verbo *empneo*, que quiere decir dar aliento vital, sería el correspondiente a *inspiratio*, si bien este no es el único término que utilizó la filosofía. En el *Ión,* Platón emplea los términos *entheos* (entusiasmado), *katechomenos* (poseído) o *mainomenos* (demente) para hacer referencia al rapto que sufre el poeta por parte de la divinidad. Si bien, la explicación más afortunada de Platón no presenta la inspiración en términos aéreos, sino bien terrestres y físicos. En efecto, leemos en Platón que los rapsodos no poseen un saber técnico en absoluto, sino un saber de la inspiración, proveniente de una fuerza divina, y que al igual que la piedra heraclea atrae anillos de hierro (lo que nosotros conocemos como la fuerza electromagnética) hacia sí y comunica esta fuerza a los anillos, de manera semejante se unen los rapsodos a la musa que los inspira, entrando en un estado de entusiasmo y arrobamiento, en un estado enajenado que los lleva a

recorrer los escenarios de los sotos sagrados y las fuentes melifluas buscando la completa unión con la Musa[47].

Por otro lado, en la *Poética* de Aristóteles, encontramos el término *mimesis* para hacer referencia a la posesión poética en los sentidos que estamos manejando aquí. En Aristóteles los dioses han sido sustituidos por la naturaleza (*fisis*) y la creación del poeta es concebida como el impulso que manifiesta un instinto. La imitación (*mimesis*) es dicho instinto de nuestra naturaleza, como también lo son el instinto para la armonía y el ritmo, y los poetas no hacen sino proceder por grados desarrollando este don natural hasta convertir sus toscas improvisaciones en poesía[48]. En principio, y a pesar de que Lorca no utiliza ni una sola vez la noción de mímesis en su poesía[49], éste parecería un término apropiado para designar el fenómeno de la posesión poética general en la que se podrían distinguir varias especies, sin embargo, presenta problemas debido precisamente a su generalidad. Para empezar, el propio Aristóteles no lo utiliza siempre de manera unívoca[50], y además, como prueba el estudio genealógico de Mihai Spariosu sobre el término, por mímesis podemos comprender demasiadas cosas: imitación, representación, producción, reproducción, semejanza, identificación, simulación, mímica, analogía, presentación, presenciamiento, apropiación, la relación del original con la copia, o la de lo auténtico con su repetición, etc.[51]. Y esta red se extiende aún más lejos a otros términos asociados o intermedios, tales como los de posesión, entusiasmo o locura poética que utilizara Platón. El término que buscamos para designar una variedad específica de mímesis, aquella que hace referencia al proceso de generación de la obra por parte del poeta, creo que debe cubrir el campo semántico de la palabra inspiración, pero sin limitarlo a las connotaciones aéreas del término, cubriendo la idea de posesión divina - pues no olvidemos que Lorca utiliza seres divinos para trazar su topografía- en su manera más general posible. Al proceder así no hago sino seguir la tendencia de Lorca, quien abandonó el término *inspiración*[52] a favor del término *duende,* aunque tal término es inapropiado pues no engloba a las otras dos formas posibles de poética, la musa y el ángel.

De todos estos términos clásicos, la palabra *entusiasmo* parece ser la mejor candidata debido al carácter general de su etimología:

recoge posibles posesiones divinas no sólo por parte de los dioses del aire, sino de las plantas, las aguas, la tierra, o cualquier otra cosa. Además, tal palabra presenta la ventaja de que en castellano recoge algo más que la idea de inspiración, además de incluir las connotaciones interpretativas con las que Lorca caracteriza al duende. El Diccionario de la Real Academia da las siguiente entradas para entusiasmo:
1. Furor o arrobamiento de las sibilas al dar sus oráculos
2. Inspiración divina de los profetas.
3. Inspiración fogosa y arrebatada del escritor o del artista, y especialmente del poeta o del orador.
4.Exaltación y fogosidad del ánimo, excitado por cosa que lo admire o cautive.
5.Adhesión fervorosa que mueve a favorecer una causa o empeño.
Los puntos uno y dos recogen lo que Platón llamara la locura mántica o apolínea. El punto tres es la llamada posesión de las Musas, y el cuatro y el cinco sintonizan hasta cierto punto con el de Afrodita. Es decir, en la noción de entusiasmo parecen coexistir las más antiguas resonancias de la posesión divina con las más actuales interpretaciones que comprenden en la palabra una cualidad de exaltación general.

1.2 Tres máscaras para el entusiasmo.

Si pensamos en términos de la estética kantiana por un momento, podemos comprender que las listas de artistas que nos ofrece Lorca para ilustrar su teoría del entusiasmo, representan cada una de ellas lo que podríamos llamar los *ideales de la sensibilidad lorquiana*. Recordemos que para Kant, las obras de la imaginación -y aquí está pensando en la producción artística en general- no pueden ser explicadas de una forma completa por nadie, pues no se puede dar de ellas un concepto comprensible, ya que son como monogramas que sólo representan rasgos aislados, rasgos que no pueden subsumirse bajo

ninguna regla que pueda señalarse, y son más bien como un esbozo que flota entre distintas experiencias y no una imagen determinada[53]. Este esbozo es lo que Kant entiende por *ideal de la sensibilidad*, una imagen borrosa que mejor queda comprendida con ejemplos que con reglas. Por otro lado, los ideales de la sensibilidad que propone Lorca -las diferentes listas de artistas ejemplificadores- son también objeto de la reflexión racional, son objeto de una ordenación teórica. Esta ordenación teórica ocurre con la delimitación de tres categorías[54] poéticas, ángel, musa y duende, que tienen interés precisamente por ser derivadas de unos ideales de la sensibilidad, de una práctica artística específica[55], históricamente condicionada, y no algo superpuesto desde fuera al fenómeno poético.

Entre los poetas y artistas del ángel encontramos a Garcilaso de la Vega, Lippi, Keats, Bécquer y Juan Ramón Jiménez. De esta lista, sin duda el más importante para la comprensión por nuestra parte de lo que puede ser el ángel es Juan Ramón. Juan Ramón fue contemporáneo y amigo de Lorca, por lo que sabemos con bastante exactitud cuál era su relación poética a través de numerosos documentos, entre ellos algunos poemas de Lorca muy ilustrativos. Juan Ramón, como es bien sabido, ejerció una influencia especial en todos los poetas de la llamada *Generación del 27*, y no sólo a partir de sus poemas, sino también por su actitud religiosa hacia la poesía. Para Lorca, sin duda, fue una figura de relevancia especial, algo así como un amigo-rival que le deslumbraba con su exacerbada sensibilidad.

> *Ahora que le he tratado íntimamente he podido observar qué profunda sensibilidad y que cantidad de poesía divina tiene su alma. Un día me dijo: "Iremos al Generalife a las cinco de la tarde, que es la hora en que empieza el sufrimiento de los jardines". Esto lo retrata de cuerpo entero, ¿verdad? Y viendo la escalera de agua dijo:¨"En otoño, si estoy aquí, me muero". Y lo decía convencidísimo. Hemos charlado largo rato sobre las hadas y me he guardado muy bien de enseñarle las haditas del agua, pues esto no lo hubiese podido resistir*[56].

Tal y como leemos, la admiración lorquiana por Juan Ramón se produce por la calidad y cantidad de poesía que es capaz de producir. La facilidad e inagotabilidad poética de Juan Ramón, pareja a la del angélico John Keats[57], parece confirmar lo dicho en la conferencia del duende sobre la facilidad productiva que caracteriza a la poesía del ángel. Pero también destaca en la carta de Lorca la imagen de fragilidad que ofrece del poeta de Moguer, quien corre peligro de perecer por el contacto excesivo con las hadas. Como diría Lorca en otro lugar, las hadas son las que traen las anémonas y las temperaturas[58], es decir, producen un tipo de experiencia más inquietantemente misterioso que el de este ángel que actúa con gracia divina y sin esfuerzo. Como hemos visto más arriba, los ángeles en la poesía de Lorca sufren un progresivo enduendamiento, pero como categoría poética representan las cualidades más descarnadas de la poesía, las cualidades más relacionadas con la observación y comprensión de la vida desde lo alto, sin emociones excesivamente fuertes debido a la hiperestesia del poeta que sufre este tipo de entusiasmo, para el que un contacto excesivo con la vida supone la propia destrucción.

En el Libro de canciones, en sus retratos, Lorca tiene un poema intitulado *Juan Ramón Jiménez*, en el que se encuentran unas cuantas claves importantes para comprender la categoría del ángel.

En el blanco infinito,
nieve, nardo y salina,
perdió su fantasía.

El color blanco, anda,
sobre una muda alfombra
de plumas de paloma.

Sin ojos ni ademán,
inmóvil sufre un sueño.
Pero tiembla por dentro.

En el blanco infinito,

¡qué pura y larga herida
dejó su fantasía!

En el blanco infinito.
Nieve. Nardo. Salina[59].

En primer lugar hay que destacar la falta de límites de esta poética, lo que queda simbolizado por el color blanco, un color blanco que, salvo en la tercera, aparece en todas las estrofas. El poeta del ángel es un poeta perdido en el blanco, literalmente absorbido en la fuerza creadora, sin un solo resquicio para su individualidad, de hecho, su individualidad puede ser neurótica (como era el caso de Juan Ramón) y problemática por tal falta de límites. La nieve y la salina, nos hablan de un paisaje poco hospitalario, poco humano, un ámbito en el que la inspiración supone la fulminación o desaparición de la personalidad del artista, no una lucha como la que se produce en la poética del duende. En el tercer terceto leemos la expresión *sin ojos ni ademán*, el poeta sufre un sueño en el que experimenta una conexión directa (sin ojos) con su fuente de inspiración, calcinado en la pureza de su fantasía, una pureza que produce heridas y destruye en su inhumanidad. La sombra de este poema (el poema que lo completa)[60] es un canto a la unión del amor y la muerte tal y como es vista por el poeta del ángel.

La joven muerta
en la concha de la cama,
desnuda de flor y brisa
surgía en la luz perenne.

Quedaba el mundo,
lirio de algodón y sombra,
asomado a los cristales
viendo el tránsito infinito.

La joven muerta,
surcaba el amor por dentro.
Entre la espuma de las sábanas

se perdía su cabellera[61].

El lirio, la espuma y la sábana son ahora el blanco ilimitado. El poema invierte las imágenes del tradicional nacimiento de Venus en otras que trazan su muerte simbólica en una cama-concha. La experiencia fundamental es la de la disolución, la fusión de las formas y las cosas en un único blanco inmóvil. Pero lo más relevante del poema para nuestro propósito es la manera en la que es presentada la muerte, a mitad de camino entre un desvanecimiento de éxtasis sexual y el sensual ensoñamiento de un tránsito infinito desde unas sábanas de algodón. Lorca enfatiza la diferencia con respecto a la muerte en cada una de las tres categorías poéticas.

> *Cuando ve llegar a la muerte, el ángel vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narcisos la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats, y en las de Villasandino y en las de Herrera, y en las de Bécquer y en las de Juan Ramón Jiménez. ¡Pero que terror el del ángel si siente una araña, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado!*[62].

El poeta del ángel contempla la muerte como contempla la vida, con la serenidad de quien ve algo que apenas le atañe. La imagen de la araña nos sugiere la actitud de repugnancia frente a todo lo vivo y frente a lo que no es parte de una belleza museística, parece como si el poeta del ángel tuviera problemas para integrar las disonancias del mundo en un esquema que las englobe y simplemente decide no mirar allí donde no encuentra la armonía de la imagen construida de si mismo. Por otro lado, la musa, como el ángel, va a poner una distancia siempre con respecto a la muerte, en su caso, algún tipo de construcción intelectual o emotiva consoladora, que aleje el problema, mientras que el duende, como dirá Lorca, no aparece si no ronda la idea de la muerte[63].

Juan Ramón quizá sea un caso extremo de poeta del ángel en cuanto a ensimismamiento se refiere, pero este parece ser un rasgo común de la poesía de los autores citados como angélicos. El gesto ausente de las vírgenes de Lippi entra dentro de esta perdición en el

blanco, que bien pudiera ser el pliegue azul de una túnica que se extendiera por el cielo. Es una poesía de los pronombres yo y tú. Pero, ¿no es la mayor parte de la lírica un ensimismamiento del poeta entorno a esos pronombres? La poesía de la musa, por ejemplo, no lo es. Claro que si entendemos el ensimismamiento como una forma de posesión en el sentido visto de *entheos*, hay una forma general de entheos común a toda poética. En el propio Lorca más joven encontramos algunos poemas que presentan esta cualidad angélica: la oposición entre un mundo grosero y el ideal, entre lo bajo y lo alto, el bien y el mal.

Su mirada se posa sobre el mártir cansado
Que camina sereno, solo y abandonado
A llamar a las puertas de la eterna mansión.
En las nubes asoman mil vírgenes de oro,
Pensativas y rubias como Lippi soñó.
Coronas de azucenas aprisionan los cirios
Que encienden los guerreros que les dieron martirio
Atados con cadenas que Satanás bruñó.
La visión de los cielos se borró de repente[64].

Visión y desaparición, como el destello fantasmagórico de la Camila de Garcilaso en los ojos de Albanio.

Si mi turbada vista no me miente,
paréceme que vi entre rama y rama
una ninfa llegar a aquella fuente[65].

La turbada vista de Albanio es como la del Manrique becqueriano que ve a la más extraordinaria belleza femenina en un rayo de luna.

Es difícil, no obstante, igualar las estéticas de todos los autores de la lista del ángel salvo en el punto del ensimismamiento, y habría, de hecho, que distinguir las diversas formas en las que éste ocurre. El ángel de Garcilaso es el ángel de Italia (país al que Lorca concede el ángel en la conferencia) y el Renacimiento, Garcilaso nos transmite un mensaje en el que se afirma la bella ordenación del mundo[66]. Se trata

del orden neoplatónico de las proporciones ideales que subyace a toda obra renacentista[67], y el descubrimiento en la naturaleza de un orden superior que la transciende. Lo encontramos en este fragmento de Garcilaso.

Camila es ésta que está aquí dormida;
no puede de otra ser su hermosura;
la razón está clara y conocida;
una obra sólo quiso la natura
hacer como ésta, y rompió luego apriesa
la estampa do fue hecha tal figura.
¿Quién podrá luego de su forma espresa
el traslado sacar, si la maestra
misma no basta, y ella lo confiesa?[68].

Aquí Garcilaso se pregunta por el origen de la belleza, y utiliza en sus razonamientos los conceptos miméticos del original y la copia, piensa la belleza a partir de la noción de molde, y al especular sobre modelos trata a Camila como si fuera una obra de arte. De hecho lo es, la obra del verbo del poeta (aunque Garcilaso no lo reconozca así), pero el sentimiento que le inspira su creación, el sentimiento que constituye a Camila, queda lejos de ser algo meramente expresable en proporciones. La creación de Camila trajo consigo la ruptura de un molde -nos dice el poeta en sus reflexivos endecasílabos-, y la numerología de los acentos y el juego de las vocales no bastan para decir toda la belleza que Camila emana cuando duerme. La maestra naturaleza se siente incapaz de dar cuenta de tanta belleza, hay algo superior a ella responsable del misterio de la perfecta armonía que se da en la dormida, algo inefable que escapa a la vez que queda sugerido en el arte del poeta. Nadie podría dar cuenta de ello, nadie podría *sacar el traslado*, encontrar la proyección a la que remite una belleza así. Camila, dotada de un *no sé qué* que confunde al poeta, explica en su ausente actitud algo inexplicable; y todo esto a pesar de que la razón es clara y conocida, todo esto a pesar de que el poeta se encuentra armado con todo el instrumental filosófico de la mímesis clásica, y que sabe de la irrepetibilidad de su experiencia a partir de la irrepetibilidad de esa

bella mujer, que manifiesta la existencia de un orden superior, trascendente a la naturaleza, en la belleza de Camila.

Tanto Garcilaso como Keats[69], Bécquer o Juan Ramón presentan en muchas de sus obras un tipo de estructura que podríamos llamar clásica del ángel: un encuentro con el mundo ideal del que se obtiene la experiencia dolorosa de la distancia insalvable entre dos mundos. Claro que en todos ellos la reflexión sobre lo trascendente no se da en los mismos términos: mientras que Garcilaso lo hace en el ejemplo anterior a partir de los números ideales renacentistas, Keats o Bécquer lo hacen desde los principios de la estética romántica, donde el misterio irresoluble del ideal tiene una dimensión oscura, nocturna, que no hay en Garcilaso. Estas diferencias dentro de los artistas de las listas lorquianas no les quitan ningún valor, pues, a pesar de lo distinto de unos y otros, podemos intuir lazos comunes que los ligan dentro de un mismo grupo estético: se trata de una poesía fundamentalmente intimista, de una ensimismada reflexión amorosa en lo trascendente, teñida de un dualismo final radical, en el que se busca la huida del mundo y de la vida. Este escapismo de la densidad de la vida humana es análogo, en su objetivo final, al que se encuentra en un buen número de tradiciones místicas en las que la liberación espiritual se busca dando la espalda a la vida.

Lorca hizo burla de esta poética al imitar el estilo de Juan Ramón en su divertida *Antología modelna*.

Juan Ramón Ximénez
35
Escojido y tú
No quiero ser-y soy
noche malva en mí mismo.
¿Y soy? Niño ¿de qué?
Noche triste ululante,
agujero en la tela rasgada
de tu esencia -no importa-
enajenada .

y 36

No. Si te has ido de gala en la Obra
Que la Obra se perfecciona en el fuego
y lo demás es sucio.
Estáte quieto.

Aforismos
Sí en el sí y para mí[70].

La perfección está en el fuego, y la suciedad y la bajeza en todo lo demás: el dualismo que niega la vida. El aforismo final sintetiza, con toda la gracia lorquiana, el ensimismamiento de la estética del ángel que en todo su egoísmo no puede dar cuenta de la vida sino como de un gran error cósmico.

De la lista de autores de la musa el más relevante para la comprensión de esta poética, debido a la gran atención que Lorca prestó a su obra, es Góngora. Lorca tuvo un período de ferviente gongorismo, tanto en su producción como en sus planteamientos estéticos[71]. Hay un poema de juventud en el que aparece expresamente citado Góngora, el *Salmo recordatorio*. Aquí el poeta intenta el estilo gongorino recreando la historia de Galatea y Acis, o mejor, comentándola poéticamente e incorporando a Góngora como parte de la acción.

El pastor en sus labios ya libaba
Y en vez de Polifemo se aparece
El propio Luis de Góngora que estaba
Escuchando sutil entre malezas.
Al verlo Galatea grita clara
Y arrojando al pastor Acis con fuerza,
Desnuda al gran poeta se entregara[72].

Algo más que un ejercicio de estilo como el anterior encontramos en la *Soledad insegura*, obra fragmentaria de homenaje a Góngora en el que leemos no sólo un racimo de bellísimas metáforas sino una extensión del estilo de Góngora al castellano del siglo XX. Al poema le falla, por

forzado, el esqueleto de la historia gongorina, pues se trata de la recreación de una recreación del mito clásico, lo que reduce el poema a un catálogo de metáforas. Bien es cierto que, como ha notado Gibson, Lorca, a diferencia de Alberti -que en su *Soledad tercera* consigue una extraordinaria imitación de la sintaxis de Góngora-, recoge en su gongorismo más el espíritu que la letra del poeta cordobés[73]. Esto es especialmente patente en *Soneto gongorino*, en que el poeta manda a su amor una paloma, donde la tremenda tensión intelectual que impone la metáfora al estilo de Góngora queda suavizada en sus proporciones al servicio de la emoción transmitida. Lo podemos ver en la descripción gongorina del pichón enviado al amado donde las bullentes imágenes del tierno animal son traídas para transmitir la fragilidad de la emoción de la boca anhelada.

Su cándida virtud, su cuello blando,
en lirio doble de caliente espuma
con un temblor de escarcha, perla y bruma
la ausencia de tu boca está marcando[74]*.*

Sobre lo que no hay ninguna duda es sobre el hecho de que Lorca estudió con detenimiento a Góngora, como todos los poetas de su generación, y que supo extraer de tal lectura conclusiones estéticas muy acertadas. Y en relación a Góngora la palabra adecuada es estudiar, más que leer, pues a Góngora uno no lo lee, sino lo estudia[75].

Conviene destacar la importancia del sentido de la vista en relación a la metáfora, y por tanto en relación a la poesía de la musa.

> *Ningún ciego de nacimiento puede ser un poeta plástico de imágenes objetivas, porque no tiene idea de las proporciones de la Naturaleza. El ciego está mejor en el campo de la luz sin límites de la Mística, exento de objetos reales y traspasado de largas brisas de sabiduría*[76]*.*

Estas líneas de 1926 son ya una anticipación de la distinción de 1933 entre duende y musa. Lorca comprende que hay una poesía apegada a las imágenes, y otra que se despliega fuera del mundo de los objetos.

La poesía de la imagen es una poesía de objetos reales y su principio constitutivo básico es la metáfora. La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación, es un teorema en el que se pasa directamente desde la hipótesis a la conclusión sin pasos intermedios[77]. Esta poesía, debido a su mayor objetividad, a su dependencia total con respecto a la realidad que el poeta transforma en su composición, mediante la traslación de una imagen o conjunto de imágenes a otra, permite un varemo para la medida de la mayor o menor perfección de su factura, perfección observable en el plano al que ha sido trasladada la imagen primaria, según descubra perspectivas objetuales más o menos inéditas, o en las que la inteligencia misma quede sorprendida por la agudeza del ingenio. En la poesía de la musa se sabe en todo momento porqué gusta o disgusta un autor y sus mecanismos son susceptibles de una explicitación completa[78]. Las traslaciones de sentido en las que se basa la poesía de la musa, el juego con la metáfora es una extensión o amplificación de algo que constituye la raíz misma de la lengua, de cualquier lengua humana. Lorca destaca en este sentido el hecho de la finísima sensibilidad andaluza a la hora de esta espontánea creación de metáforas, el gongorismo del pueblo andaluz en la imaginación de imágenes para su vida cotidiana.

> *A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un "buey de agua", para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: " A los mimbres les gusta estar siempre en la lengua del río. "Buey de agua" y "lengua de río" son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora*[79].

Claro que hay una diferencia bien clara entre el gongorismo de una imagen, o la musa de una metáfora particular, y un poema de la musa, especialmente de un Góngora, o de un Mallarmé, y es la densidad de éstas. La concentración y encadenamiento de metáforas en el *Polifemo* o las *Soledades*, muestra una densidad imaginativa muy alejada de la forma popular o general de hablar y cantar, acciones ambas en las que las metáforas son diluidas en un contexto de sentido y obedecen a un

criterio pragmático: una metáfora explica a veces mejor, a pesar de su sentido figurado. Y las diferencias no sólo están ahí. En la poesía de Góngora, su autor está intentando crear belleza a partir de específicos encadenamientos de palabras, mientras que en la metáfora popular, como la del buey de agua, la belleza -indudable por otra parte- no es el objetivo primero, pues hay un propósito práctico que dirige toda la actividad imaginativa, hay un deseo de comunicación que tuerce los sentidos tan sólo para simplificarlos, pues ese discurrir lento y poderoso del agua por su cauce queda dicho de una manera más efectiva como buey que surcase los campos con su líquido paso. Eso no quiere decir que la poesía del duende esté exenta de metáforas. Esta misma del buey del agua la encontramos en un enduendado poema de Lorca del *Romancero gitano*.

Los densos bueyes del agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados[80].

Pero la metáfora está equilibrada en el contexto del romance, a demás de utilizar una sintaxis bastante normal, y no apela a la inteligencia tanto como presenta una imagen que busca una emoción. El objetivo de Góngora, sin embargo, es el de la poesía culterana: presentar la erudición poética para el deleite de la inteligencia en un marco de muy fina y elaborada belleza.

La poética de la musa está reproduciendo una oscuridad que está en la raíz de toda la poesía arcaica, la poesía de la musa trabaja de manera consciente con la capacidad oracular de la palabra poética oscura, con la polisemia que constituye el fundamento de toda metáfora. José Lezama destacó que en Góngora hay una raíz juglaresca hermética de vasta tradición soterrada, y que este *trobar clus* continua la tradición de Delfos cuyo oráculo como se decía en el mundo clásico, ni dice ni oculta, sino hace señales[81]. La dimensión arcaica del hermetismo no sólo tiene un eje ocultista, sino que en gran parte se está manifestando un impulso al juego, como hizo notar Huizinga en *Homo ludens.* En este sentido, la poesía más arcaica es indistinguible de las

competiciones de acertijos, pues en ambos casos se presupone un círculo de iniciados capaces de comprender la simbología de la lengua que se habla[82]. No se trata desde luego de la oscuridad de lo proferido por el chamán o la pitonisa en su éxtasis, lo que está más próximo a la forma de oscuridad del duende, pero es una derivación racional que juega con el misterio con el propósito de transformarlo en un espectáculo de salón.

Si examinamos la lista de poetas que Lorca ofrece como modelo de la musa es evidente que el caso de Góngora es extremo. Hesíodo, por ejemplo, no se caracteriza precisamente por la gran elaboración metafórica, muy al contrario, su sentido poético es siempre muy pedestre, y su arte de la metáfora queda lejos del de Homero. De hecho, su encanto estilístico, tal como ha sido notado por los críticos a través de los tiempos, consiste más en la infantil inocencia con la que expone sus temas, que en una especial capacidad formal o constructiva[83], lo que en cierto sentido le acercaría más al ángel. No obstante, su originalidad radica en la inteligencia de su poesía, en la rebelión ideológica que su obra supone con respecto a la concepción homérica del dios como guerrero victorioso, la adaptación que hace de los olímpicos a una nueva mitología metropolitana[84]. En el poema de Lorca intitulado *La religión del porvenir*, en el que aparece Hesíodo[85], podemos apreciar su particular interpretación del poeta beocio, en especial de la *Teogonía*. Se trata de un poema temprano[86] de Lorca todavía muy lejano de la triple división de las categorías del entusiasmo poético que encontramos en la conferencia del duende, pero Hesíodo aparece ya tratado como un poeta de la inteligencia, responsable del entramado ideológico de la religión olímpica.

La poesía de la musa, a pesar de que puede expresar ontologías de manera plenamente coherente, como sería el caso del *De Rerum Natura* de Lucrecio, no es tan sólo una poesía filosófica. Su diferencia específica con respecto a las otras categorías del entusiasmo no sería su contenido filosófico (que en última instancia se puede extraer de la mayor parte de la poesía), sino la desaparición del poeta detrás de sus objetos poéticos, la impersonalidad de esta poesía. George Santayana llamó la atención sobre esto con respecto a la poesía de Lucrecio,

subrayando que el naturalismo que se aprecia en *De Rerum Natura* es una filosofía de la observación y de la imaginación que extiende lo observable[87]. La impersonalidad (en el sentido de la desaparición del poeta tras su objeto poético) y el materialismo de la poesía de la musa, además de su fuerte contenido imaginativo, la hacen muy moderna, hasta el punto que se puede afirmar que la categoría de la musa en el sentido lorquiano es la categoría más dominante en la producción poética moderna, y que sus más extremos exponentes no son sino la muestra más tensa de una poesía en la que domina la inteligencia.

Hay que señalar como especialmente relevantes para comprender la poética de la musa en los modernos las técnicas metafóricas de las poesía árabe y persa[88]. Ya Dámaso Alonso destacó las relaciones de la construcción metafórica de Góngora con la poesía arábigo andaluza[89]. Los maestros más importantes, tanto en árabe como en persa, pertenecieron casi sin excepción a la tradición sufí, y hay que recordar que Lorca era un entusiasta del sufí Omar Khayyam[90]. La tradición sufí elaboró a lo largo de los siglos un riquísimo sistema de metáforas para nombrar al Absoluto como el Amado, dentro del cual cada símbolo tiene su interpretación particular como representación de las cualidades de Dios[91]. La extensión del sistema alcanza a toda la naturaleza como manifestación de Dios, como un proceso de desvelamiento de la esencia en todos sus atributos. Según Javad Nurbakhsh, el uso de estas metáforas permitía imprimir en el corazón de los sufís con más profundidad ciertos términos filosóficos abstractos, a la vez que permitía una más profunda e inmediata conciencia de los atributos y poderes de Dios[92]. Pero las metáforas permitían también ocultar secretos sufís ante los ojos de los no iniciados, de tal forma que sólo aquéllos con experiencia en los estados espirituales pudieran recibir el mensaje transmitido por medios simbólicos[93].

La poética de la musa en la modernidad, y quizá por modernidad haya que entender una forma de contemplar la existencia en la que podamos incluir poetas tan distantes en el tiempo de nosotros como Hesíodo y Lucrecio, es el resultado de un vaciado de contenido de tradiciones sagradas como la órfica, la sufí, la gaélica o la nórdica para mantener simplemente la forma, la sensibilidad ante la técnica y el

gozo lúdico en la materia, aunque siempre con un eco mistérico en cuanto que el nuevo credo materialista era expuesto para un grupo de iniciados capaces de entender una compleja simbología[94]. La culminación del juego que supone la poesía de la musa se da en el mundo moderno, un mundo en el que los posibles referentes de la palabra poética no sólo abarcan a la natura entera sino a un vasto entramado de culturas humanas que pasan a tener conciencia unas de otras por primera vez, acumulación[95] posible gracias al historicismo renacentista y a una nueva dimensión geográfica propiciada por los grandes viajes marítimos.

En la lista de autores del duende encontramos, entre otros, a Lope, artífice, según Lorca, de la quema de ninfas desnudas en sus sonetos religiosos[96]. Desde su juventud Lorca sintió una especial pasión por el *Fénix de los ingenios*, en parte inculcado por el filólogo de la tertulia *El rinconcillo*, Fernández-Montesinos[97], pero sobre todo por una afinidad de carácter con Lope. Esta similitud fue notada por sus compañeros de generación.

> *En Federico todo era inspiración, y su vida, tan hermosamente de acuerdo con su obra, fue el triunfo de la libertad, y entre su vida y su obra hay un intercambio espiritual y físico tan constante, tan apasionado y tan fecundo, que las hace eternamente inseparables e indivisibles. En este sentido, como en otros muchos me recuerda a Lope[98].*

Dámaso Alonso también encontró las similitudes entre ambos poetas en base a una simpatía especial común a ambos[99], y Alberti destacó una filiación en base no sólo al mismo tipo de carácter sino hasta en la misma manera de trabajar absorbiéndolo todo.

> *Federico poseía la capacidad de transformación, de recreación, de adueñamiento de lo de nadie y de lo de todos, haciéndolo materia propia como un Lope de Vega[100].*

El propio Lorca manifestó en alguna ocasión que su obra, y no la de Juan Ramón continuaba la poética de Lope[101], evidenciando la

importancia del poeta madrileño dentro de sus planteamientos estéticos. De hecho, Lorca no sólo interpretó el teatro de Lope con su compañía *La Barraca,* sino que en sus puestas en escena llegó a cortar y editar versos del poeta madrileño para ajustar sus obras a lo que según Lorca era la sensibilidad del público de su época[102]. Tanto Lope como Lorca son poetas dramáticos, la dimensión de su poesía no la da el papel escrito, como sin duda debe hacerlo la mayor parte de la poesía de la musa, sino la interpretación. Si alguien recita ante una audiencia heterogénea un poema de Góngora, en el mejor de los casos se puede producir un placentero desconcierto, como el de alguien que ha escuchado las eufonías de una lengua extranjera pero próxima a la propia, mientras que un poema de Lorca o de Lope tan sólo adquieren su dimensión completa en este contexto. Las artes del duende son artes de la interpretación[103], es decir, artes que dependen de su realización en un aquí y ahora, de la presencia de un artista que acabe lo que hasta ese momento no es sino algo incompleto. Debido a esto es imposible la repetición de la obra enduendada, y en general de todas las formas del duende, pues, como dirá Lorca, es imposible que se repitan las formas del mar en la borrasca[104].

En la poesía lorquiana el nombre de Lope aparece dos veces. La primera en la *Serenata* dentro de *Canciones*. Esta pieza está dedicada a Lope, y su primer cuarteto expresa de forma resumida el sentir general del poema.

Por las orillas del río
se está la noche mojando
y en los pechos de Lolita
se mueren de amor los ramos[105].

Esta mujer joven, identificada con la noche, se moja en una ceremonia ancestral que es a la vez de purificación y fertilidad[106]. Todo el poema transmite el encanto misterioso de un encuentro amoroso nocturno, quizá en el que se transgrede la norma social, mientras que toda la escena palpita con una vitalidad incontrolable en la que se celebra el cuerpo de la mujer. La segunda vez que se menciona a Lope es en la *Oda homenaje a Manuel de Falla*, llamada *Oda al Santísimo*

Sacramento del Altar, y, de hecho, Lorca utiliza como motivo para una de las partes de la oda un cuarteto de Lope:

Qué bien os quedasteis
galán del cielo,
que es muy de galanes
quedarse en cuerpo[107].

Los versos funcionan como el tema para una variación en la que, cuarteto tras cuarteto, se va glorificando la presencia de la carne. La Trinidad cristiana es presentada en un contexto de gran sensualidad, enfatizándose la corporeidad, el Corpus Christi, la dimensión de flor y sangre vertida del Hijo, como hace Lope también en el motivo principal que abre esta sección de la Carne, el Cristo o galán celeste que alcanza toda su fuerza por su corporeidad, por su presencia física, como el amante. En este poema, hasta la abstracta Forma es comprendida y revalorada por su dimensión humana, será llamada cuerpo de luz humana con músculos de harina, y el cuerpo humano es presentado como lugar privilegiado de la belleza. En la poética de Lope, como en la de Lorca, se da una fusión de lo corporal y lo espiritual muy característica de toda la poesía del duende.

Adonde quiera que su luz aplican
hallan, Señor, mis ojos tu grandeza:
Si miran de los cielos la belleza,
con voz eterna tu deidad publican;

si a la tierra bajan, y se implican
en tanta variedad, Naturaleza
les muestra tu poder con la destreza
que sus diversidades significan;(...)[108]

En Lope, como en los trovadores, la mímesis poética es inseparable de la idea del amor. En el *Arte Nuevo de hacer comedias*, de 1609, Lope ya había dado una clara consigna imitativa para todo drama:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o poesis, y éste ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres[109].

Imita las acciones, dice Lope siguiendo el dictado de Aristóteles en la *Poética*, y *pinta el siglo*, es decir, hace historia. Y al hacer historia está imitando la verdad[110]. Hay pues un propósito de verdad, una exigencia de autenticidad por parte del artista del duende que, como dirá Lorca, ya no pretende formas, sino tuétano de formas[111], llegar al núcleo de las cosas. La poesía no es un juego *per se*, no encuentra ni su origen ni su justificación en sí misma. La imitación de las acciones de los hombres pasa por comprender el motor de éstas, es decir, por comprender los principios que gobiernan la naturaleza. Y para Lope, no hay otra forma de comprensión ni otro motor poético que el amor[112].

Porque amar y hacer versos todo es uno; que los mejores poetas que ha tenido el mundo, al amor se los debe[113].

El amor en Lope es la fuerza que permite la plasmación de la realidad. Al retratar la belleza a través del logos-amor se está trayendo al mundo de las apariencias, gracias al arte, una imagen del mundo de las ideas que no puede sino ser verdadera. Este logos-amor obedece a las proporciones de los números ideales, el amor es identificado de hecho con la armonía que rige el universo[114].

El amor es la fuerza central de toda la poética de Lope como lo es en la de Lorca[115] o en la del poeta enduendado por excelencia: San Juan de la Cruz. San Juan fue no sólo el poeta favorito de Lorca, sino de todos sus compañeros de generación por la impactante maestría que muestra para borrar fronteras, para hablar de lo divino humanamente y de lo humano con la comprensión divina. Según Dámaso Alonso, todo lo que en la obra de San Juan no viene del *Cantar de los Cantares*

deriva de la conversión a fin religioso de dos procedencias amatorias profanas: la poesía de tipo tradicional y la poesía pastoril italianizante[116]. Miguel Asín Palacios y posteriormente Luce López Baralt han probado que la tesis de Alonso es incompleta[117], pues no se trata tan sólo del *Cantar de los Cantares* sino que detrás de San Juan, y de la mística española, se encuentra toda la tradición sufí, lo que no quiere decir que no sea cierto que San Juan siguiese, en cuanto a estilo poético se refiere, la tradición de hacer *glosas a lo divino*. La poesía de San Juan, como dijera Juan Ramón Jiménez, es como la música, y uno no tiene porqué entenderla si no quiere[118], no es poesía para el goce de la inteligencia, como la de la musa. En San Juan, se da el trueque del amor en sus dos zonas, al idealizarse hasta donde es imposible, con su inefabilidad poética, el amor material, y sacarse a la luz lo indecible del goce sensual[119]. Esta doble dirección amorosa del duende, que antes vimos en el soneto de Lope, es un puente que une el abismo de la materia con el espíritu, del hombre y de Dios. Lo bajo se une a lo alto en un abrazo amoroso, una fusión del cielo con la tierra que, como dice el propio San Juan, lleva a Dios a hacerse hombre y al hombre Dios[120].

Mi alma se ha empleado
y todo mi caudal en su servicio;
ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi ejercicio[121].

El poeta está abandonado en su experiencia, perdido por completo en ella, hasta el punto de olvidar todo su oficio y todo cuidado. El poeta del duende no está demasiado interesado en la poesía, pues ésta es tan sólo el vehículo que toma para recorrer un camino. Sólo el amor le guía en sus prácticas. Mientras que el ángel es una fuerza exterior, que escapa o intenta escapar de un mundo de la experiencia que le resulta hostil a un mundo espiritual liberado de las dimensiones más groseras de la existencia, el artista del duende pretende, por su parte, transformar ese mundo grosero en un mundo divino y sutil, reconocer la divinidad atrapada en la materia, en él mismo, y romper toda experiencia de dualidad trazando un puente amoroso en el que se

reconcilien materia y espíritu. En la poética del duende, no importan ni las facultades, ni la técnica, ni la maestría, importa otra cosa[122]: la experiencia de lo divino.

> *En toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos "¡Alá, Alá!", "¡Dios, Dios!", tan cerca del "¡Olé!" de los toros, que quién sabe si será lo mismo; y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de "¡Viva Dios!", profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina*[123].

En las artes del duende, no se está recuperando la dimensión de oscuridad oracular de la poesía arcaica, como hace la poesía de la musa, pues las artes del duende nunca la abandonaron, ni el carácter religioso de la manifestación artística que siempre estuvo presente. Esta forma de entusiasmo en la que se expresa un profundo amor a lo divino, no está exenta de lucha.

> *Con idea, con sonido o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre*[124].

Su carácter es por tanto límite y agónico, con el contenido extremado de lo que lucha por vivir, de lo que se hace paso hasta la creación desde lo increado: el duende llega desde su sueño en las últimas habitaciones de la sangre trayendo sensaciones de frescura totalmente inéditas, y es su calidad la de una rosa recién creada, o la de un milagro, capaz de crear un entusiasmo casi religioso[125].

Si utilizamos la dialéctica schopenhaueriana de la voluntad y la representación, podríamos decir que el duende ocurre como una voluntad que se objetivara mínimamente[126], desplegando en la intensidad de un instante todas las ideas que llaman a la vida, y es por

ello que tiene el carácter límite de la muerte, el carácter de aquello que pasa a la forma desde el caos (o lo amorfo) para volver a sumirse rápidamente en dicho océano, de ahí su carácter agónico. En el duende, la voluntad no va mediada por representaciones (o lo hace de forma mínima[127]), lo que supone una disolución del principio de individuación -fenómeno que se experimenta como una lucha- una reconfiguración del ego que sufre la experiencia del duende[128].

> *Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "el duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies". Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto[129].*

En el duende las facultades del artista son secundarias pues lo que interesa es el estilo vivo, es decir, el mismo proceso de creación, la asistencia a la creación de una forma y no la habilidad para manejar una forma en base a una técnica determinada. También es interesante notar que aquí sangre y vieja cultura son la misma cosa en relación al duende. Lorca está entendiendo por duende la manifestación artística de una vieja cultura, la plasmación en un arte de las luchas vitales más básicas y profundas de una comunidad histórica, la formación misma de esa cultura, el proceso de su creación en acto.

Por otro lado, leemos en la conferencia examinada que Lorca habla de la existencia de varias formas de duende en relación al arte del toreo.

> *Lagartijo con su duende romano, Joselito, con su duende judío, Belmonte con su duende barroco y Cagancho con su duende gitano, enseñan desde el crepúsculo del anillo, a poetas, pintores y músicos, cuatro grandes caminos de la tradición española[130].*

¿Cómo se caracterizan cada uno de estos caminos enduendados? Lorca no lo dice. Afirma, eso sí, que representan a la tradición española. Sugiere que son variaciones de la categoría del duende, categoría que,

si hemos de hacer caso a lo que manifiesta en otra parte de la conferencia sobre la irrepetibilidad del duende, admitiría un número ilimitado de posibles variaciones. Claro que habría que comprender también lo que quiere decir por *romano, judío, barroco, y gitano,* para ver la diferencia que supone cada uno de estos duendes, y no sólo eso, sino que habría que ver su aplicación a los cuatro toreros para comprender el alcance de su variación. Sin embargo, no tenemos la suerte de contar con una lista de estas cuatro subdivisiones de la categoría del duende en relación a otros artistas a cuyas obras podamos acceder. Pero esto tiene una importancia menor, y para nuestro propósito nos sirve igual, pues confirma lo que cualquier recorrido por las listas que constituyen los ideales de la sensibilidad nos sugieren, que hay diferencias dentro de los autores de una misma categorización, y que la propia actividad de categorizar a partir de ideales de la sensibilidad tiene sus límites. La utilidad de la categorización tal como la hace Lorca no viene dada por la mera clasificación que permite, sino porque es la acotación de una porción de la experiencia poética a partir de una praxis artística específica. Esta práctica es la del propio Lorca, inscrita dentro de la tradición lírica y dramática española, lo que permite la reflexión estética a partir de la actividad poética, y no desde parámetros sobreimpuestos a ella.

Según lo dicho, la categoría del ángel podría quedar delimitada entonces por:

1. La facilidad en la expresión.
2. Su condición de exterioridad con respecto al artista, y más en particular, la *elevación* del entusiasmo angélico con respecto al poeta que posee, lo que se traduce en una elevación general o superioridad de esta forma de entusiasmo con respecto a los objetos que produce, es decir, la impresión que el artista del ángel tiene de que el resultado final de su obra no es nunca la total plasmación del ideal que la originó.
3. La nostalgia. Podemos decir que en el arte del ángel hay una fuerza que lleva a la desencarnación de la obra y del artista, una especie de nostalgia de un mundo superior del que el artista se siente expulsado, una nostalgia con respecto a otro mundo trascendente que intenta recuperar, y la experiencia de este mundo de aquí le produce desasosiego y fastidio. Recordemos que *nostos*, la raíz griega de la

palabra nostalgia, significa vuelta a casa, el regreso o el viaje de regreso. El ensimismamiento del ángel es nostálgico, y además, está impregnado de una melancolía que da a los objetos producidos vaguedad en sus perfiles.

4. La importancia del amor como ideal que mueve al artista a realizar su obra.

Con respecto a la musa podríamos resumir diciendo que:

1. Es una poética de la inteligencia, por tanto sus obras son fruto de la reflexión y la reelaboración.
2. Es también externa con respecto al artista: en la obra de la musa se expresa la inteligencia universal, aunque en su relación con la belleza.
3. La belleza de la musa es siempre analítica, es una poética de la forma y el número. ¿Es entonces lo mismo que la poética apolínea de la que hablara Nietzsche? Si nos atenemos a lo expresado en *El nacimiento de la tragedia*, el apolinismo nietzscheano sería una suma de ángel y musa, mientras que el duende estaría muy próximo a lo dionisíaco[131], como el propio Lorca reconoce en su conferencia[132].
4. El ensimismamiento es intelectivo, la belleza formal en la que se ve envuelto el artista de la musa le lleva a la contemplación de los propios procesos de la composición de manera lúdica. Este juego es sólo un juego de la inteligencia, o dominado por la inteligencia, muy distinto al juego del duende que no es nunca un juego cerebral.
5. El poeta desaparece detrás de su objeto poético. No es una poesía del yo-tú, sino de la observación, una poesía para construir meditativamente. Es muy característica de toda la modernidad esta desaparición del yo del sujeto poético.
6. Es una poesía próxima a la materia y a los sentidos, y consiste fundamentalmente en la aplicación de los sentidos a ella, o, si se prefiere, de afinación de la inteligencia en los sentidos, y particularmente de la vista. Por ello es una poesía que depende fundamentalmente de la metáfora y la imaginación.
7. El amor juega un papel totalmente secundario: es una fuerza poética más, y nunca tiene el valor trascendental que alcanza en el ángel, ni el valor central que desempeña en la poética del duende.

El duende por su parte se caracteriza por:

1. La lucha del artista con el proceso creativo. En esto consiste su ensimismamiento.
2. El proceso es interno, surge de la profundidad vital del artista. Tiene carácter inmanente, o en todo caso se iguala lo inmanente a lo trascendente.
3. Se expresa la sabiduría de una vieja cultura, es una sabiduría de la tierra y de la sangre, de las voces de lo más primitivo y lo más ancestral.
4. Se trata de una poética en la que el amor, en su sentido más general y abarcador, es fundamental. Es importante el yo-tú, que puede tener un marco humano o divino, o ambos fundidos en un difícil equilibrio. El intelecto es secundario.
5. Las artes del duende son artes de la presencia, artes de la interpretación, aunque Lorca extienda su lista a unos cuantos enduendados de las artes plásticas. La presencia con la que lucha el duende es la de la encarnación humana de las fuerzas creativas. Su nostalgia es siempre de un aquí y ahora, de un presente eterno.
6. Sus objetos suelen ser oscuros, por más que sus perfiles sean definidos. Es una poética del límite y de lo liminal, una poética en la que se dan mínimos representacionales y máximos de voluntad en el sentido schopenhaueriano.

Lorca se pronuncia sin ninguna duda a favor de las artes que siguen la poética del duende.

> *La musa de Góngora y el ángel de Garcilaso han de soltar la guirnalda de laurel cuando pasa el duende de San Juan de la Cruz, cuando:*
>
> *el ciervo vulnerado*
> *por el otero asoma.*
>
> *La musa de Gonzalo de Berceo y el ángel del Arcipreste de Hita se han de apartar para dejar paso a Jorge Manrique cuando llega herido a las puertas del castillo de Belmonte*[133].

Queda por ver de qué manera es Lorca mismo un poeta del duende, cómo sigue su obra las directrices expresadas en las páginas de su conferencia. Para ello, voy a examinar en los capítulos siguientes las raíces de la categoría del duende dentro de la producción lorquiana, es decir, voy a utilizar a Lorca como paradigma de poeta del duende y a analizarlo desde sus propios supuestos teóricos.

Capítulo 2. El duende.

2.1. La poesía elemental de Lorca

El vínculo que Lorca establece entre duende y vieja cultura debe ser comprendido dentro del marco primitivista en el que se desenvuelve toda su poética. En lo primitivo, en lo arcaico, es donde están los principios y los fundamentos, es decir, es ante todo el lugar donde está depositado el sentido.

Fuente primitiva
Fuente de la verdad[134].

El contexto de estos versos es una China que funciona como símbolo de un pasado pleno y sabio en el que se dieron los fundamentos de las cosas. Lo expresado por ellos es extensible a toda la obra de Lorca. Así, en *La casa de Bernarda Alba* asegura:

> Bernarda. *Los antiguos sabían muchas cosas que hemos olvidado*[135].

Lo antiguo son las raíces a través de las que se nutre la poesía, donde la cultura se ancla en la naturaleza, y donde ambas se funden en una única realidad.

Era mi voz antigua
ignorante de los jugos amargos.
La adivino lamiendo mis pies
bajo los frágiles helechos mojados[136].

En estos versos, Lorca proclama una voz primigenia, desconocedora de la amargura del presente en el que el sentido de las cosas se ha perdido. La voz es sentida de forma instintiva, es anticipada, adivinada. La voz de lo arcaico es a la vez la del poeta y distinta al poeta, es algo autónomo que desde la tierra le alcanza, le lame los pies, lo busca íntimamente por debajo del helecho. Esta voz en contacto con la tierra, viene de lejos y a la vez es próxima, está ahí, bajo los pies, vitalmente activa, firme bajo la fragilidad vegetal: la voz antigua es como una roca amorosa que acoge al poeta y le da el soporte del entusiasmo.

La conferencia *El cante jondo*, subtitulada *El primitivo cante andaluz*, constituye una apología teórica sobre la profundidad alcanzada por las artes de origen más primitivo, y la desbordante energía que recibe cualquier creación que beba en tales fuentes. *El cante jondo* de Lorca se nutre de una poética elemental.

> *Todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consulta al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro*[137].

En los elementos Lorca está buscando la energía de un pasado mítico, muy a la manera de como otros de sus contemporáneos buscaron aquellos fenómenos en los que se manifestasen las energías telúricas desplazadas por las tradiciones culturales dominantes. Lorca fue siempre muy explícito acerca de su poética primitivista.

> *Me siento muy lejano de la actual descomposición poética y sueño con un amanecer futuro que tenga la emoción inefable de los cielos primitivos*[138].

Su objetivo era un arte vuelto sobre las más arcaicas sensibilidades, girado hacia los elementos de la naturaleza, la tierra, el agua, el fuego y el aire. Sobre los elementos, proyecta Lorca su experiencia vital, elementos que en sus variaciones y extensiones (por ejemplo, el agua: río, mar, fuente, etc.) constituyen un entramado complejo sobre el que pueden expresarse las diferentes emociones poéticas del duende. Su poética elemental quedó claramente expresada en estas líneas:

Los paisajes donde la poesía se mueve y transforma, fondos o primeros términos, están apoyados en los cuatro elementos de la naturaleza: agua, aire, tierra y fuego. De ellos parten infinitas escalas y gradaciones que llevan al número, a la luna, al cielo desierto o a la pura luz imaginada. Cuatro mundos distintos y enemigos. Cuatro estéticas acabadas de belleza idéntica pero de expresiones irreconciliables. Se puede agrupar a los poetas por el elemento natural que aman o prefieren, y se puede medir su valor por el dominio con que lo expresan o su capacidad respiratoria de buceadores[139].

El elemento que más aparece en Lorca es el agua, que recorre sus versos con muy diferentes pulsos, para abarcar todo su mundo emocional.

Ella es luz hecha canto
De ilusiones románticas.
Ella es firme y suave,
Llena de cielo y mansa.
Ella es niebla y es rosa
De la eterna mañana[140].

Sobre el agua Lorca refleja los demás elementos, el aire de la luz o la firmeza de la tierra, sobre el agua despliega el arpa entera de su vida emocional. Si observamos los contextos en los que el agua aparece en su poesía, hay veces que el agua es tenebrosa[141], otras tranquila[142], estancada[143], sombría[144]. Es el agua del silencio[145], es agua limpia[146], turbia[147],cristalina y profunda[148], amarga[149], negra[150], agua colonia, loca y fría[151], harapienta[152],gris[153], podrida[154], oscura[155], dulce[156], santa[157], y algunas cosas más. Pero sobre todo, el agua es lo que no se comprende, lo inexplicable:

¿Quién pudiera entender los manantiales,
El secreto del agua
Recién nacida, ese cantar oculto

A todas las miradas
Del espíritu, dulce melodía
Más allá de las almas?...[158]

Lorca quiere comprender la voz de los manantiales, es decir, quiere comprender el sentido de la existencia tal y como lo cuenta la naturaleza ocultándola tras su desnuda presencia. En el agua, Lorca encuentra la manifestación de su propio espíritu, y es el agua tan incomprensible como aquél. El agua es un símbolo de lo virtual y lo misterioso en la práctica totalidad de las poéticas humanas del pasado. El secreto de la noche es como el secreto del agua: entender una es entender la otra[159]. Así, siguiendo un tipo de *lógica enduendada*, de reflejos entre abismos y aguas, Lorca dice que las estrellas viven tanto en el agua como en la noche.

¡*Las estrellas son de agua*
gotas de agua![160]

Hasta los fuegos celestes son sólo comprensibles a partir de la humanidad de las aguas, son proyecciones de las aguas temporales humanas. Las aguas son el elemento indiferenciado, como la noche primordial o caos de donde surgen todas las cosas. De las aguas surge en Egipto la primera colina, con la que aparece el símbolo de la tierra a la vez que emerge la idea de un principio de luz, vida y conciencia[161]. Las aguas escuchan mientras fluyen –como leemos en el Rigveda[162]- conocedoras del origen del cielo y la tierra. Sobre las aguas se cierne al principio el Dios del *Génesis*, y de las aguas surge el Loto que para los hindúes simboliza a la diosa Padma-Lakshmi, Loto que, como la concha de la también nacida de las aguas Afrodita, representa todo lo vivo.

Del mar surge la forma
y el pensamiento,
la sangre, la sal y el viento
eterno[163].

En la poesía elemental de Lorca los elementos, agua, aire, tierra y fuego forman un único entramado vital. La tierra es la tierra de

luz y el cielo es un cielo de tierra[164], o, en otras ocasiones, el aire es un mar por el que navega la luna[165]: los intercambios y transformaciones son incesantes, desafiando a cualquier forma de lógica ordinaria, pero muy próxima a la lógica de los misterios. La metamorfosis del agua en sangre o la sustitución de una por otra es común: el agua es cosa eterna, es la sangre de la tierra, y la sangre es una de las *aguas humanas*.

Es la savia entrañable
Que madura los campos.
Es sangre de poetas
Que dejaron sus almas
Perderse en los senderos
De la Naturaleza[166].

Sangre y agua se mezclan y confunden, su finalidad y su origen son similares, provienen del humano y manifiestan el dolor y la vida. En *Bodas de sangre* encontramos un fragmento en el que Lorca manifiesta cómo las aguas alcanzan a través del dolor una dimensión ígnea.

> Madre.- *No quiero llantos en esta casa. Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrán cuando yo esté sola, de las plantas de mis pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre*[167].

Por las raíces, desde la tierra, sube el agua del desconsuelo y la perdición, un agua de fuego que regenera el tejido vital, cauterizando las heridas existenciales a la vez que fertilizándolas con nuevas energías, completando un ciclo natural.

Otras veces, las aguas no son subterráneas, sino celestes.

La lluvia tiene un vago secreto de ternura,
Algo de soñolencia resignada y amable.
Una música humilde se despierta con ella
Que hace vibrar el alma dormida del paisaje.

Es un besar azul que recibe la Tierra,

El mito primitivo que vuelve a realizarse.
El contacto ya frío de cielo y tierra viejos(...)[168].

Las aguas celestes, las aguas que vienen del trueno y el fuego del rayo, las aguas de la lluvia, eran invocadas en los misterios eleusinos mientras que se gritaba a la tierra que concibiese de ellas: ¡lluvia, trae frutos![169]. Las aguas celestes son las aguas de oro con las que Zeus se llueve a sí mismo sobre Dánae germinándola[170], son las aguas con las que Yaveh bendice la tierra seca[171], son el regalo del dios azteca Tlaloc sobre Tenochtitlan[172], son las aguas invocadas y veneradas en cualquier cultura del mundo que está *en contacto* con la tierra. Las aguas son el elemento bautismal, la salud y la perfección, la divinidad misma en su dimensión purificadora[173], y no sólo en el contexto cristiano de bautismo, que apenas aparece en la poesía de Lorca, sino en un contexto de regeneración de la vida más general[174].

Si observamos el tratamiento que hace de los vientos comprobamos que sigue las líneas más arcaicas de poesía, nombrándolos a veces según los cuatro puntos cardinales[175] y en general personalizándolos como entes conscientes muy activos: los vientos son fecundadores, portadores de semillas, a la vez que amenazantes, como el que persigue a Preciosa en el *Romancero gitano*.

Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente[176].

Es un viento lujurioso que recuerda a los vientos de las mitologías, como el viento-serpiente Ofión fecundador de la Gran Diosa Eurínome[177]. De hecho, Lorca llega a presentarlo como dragón.

El gran dragón del viento
estaba moribundo (...)[178]

El viento lorquiano es un viento divinizado[179], muy vivo, preocupado e inmerso en la vida, como el viento sur de la *Oda al rey de Harlem*.

En la poesía primera de Lorca, la tierra es llamada Madre Tierra[180], muy a la manera de la Gea griega. La tierra para Lorca es lo que se ofrece, aún llena de heridas[181], es lo constante y la materia, el lugar del reposo final de los enamorados, el reposo y habitáculo de lo que vive y lo que muere, y lo mismo está presente en Nueva York que en la noche de los campos.

Tierra tan sólo. Tierra.
Tierra para los manteles estremecidos,
para la pupila viciosa de nube,
para las heridas recientes y el húmedo pensamiento.
Tierra para todo lo que huye de la Tierra.

No es la ceniza en vilo de las cosas quemadas,
ni los muertos que mueven sus lenguas bajo los árboles.
Es la Tierra desnuda que bala por el cielo
y deja atrás los grupos ligeros de ballenas.

Es la tierra alegrísima, imperturbable nadadora,
la que yo encuentro en el niño y en las criaturas que pasan los arcos.
Viva tierra de mi pulso y del baile de los helechos
que deja a veces por el aire un duro perfil de Faraón[182].

El sentido y el fundamento se encuentra en la tierra y en la vida del humano sobre la tierra. Ni los muertos, ni las cenizas de lo pasado, ni las ideas, que huyen de la tierra, pueden sostener la vida. La tierra con la que compara al niño es la tierra como esperanza y futuro, pero sobre todo, como presencia y actualidad en el pulso propio del poeta o en la vegetalidad que todo lo rodea. Si examinamos los casos en los que la palabra *tierra* es utilizada en la lírica de Lorca, aprendemos que la tierra puede ser oscura[183] y luminosa[184], es el receptáculo de los dolores y las lágrimas así como material de las palabras[185]. La tierra es latido y sepultura[186], es uno mismo[187], es mujer y forma pura[188], es gloriosa y resignada[189], entregada, pero a la vez activa, es la gran transformadora:

De las carnes en alma,

Y las almas en vida corporal[190].

La tierra lorquiana es, en suma, la Gran Madre de carácter ambivalente, la dadora de frutos y la destructora, que ha ocupado un lugar central en las religiones más arcaicas. El historiador Álvarez de Miranda fue el primer crítico en establecer la vinculación explícita de la obra de Lorca con las formas más antiguas de religiosidad. Según este autor, toda la obra lorquiana está penetrada de una intuición profunda hacia lo numinoso que sostiene el mundo natural, una intuición que gira entorno al misterio fascinante que anima la naturaleza en su conjunto[191]. Lorca se complace en poner máscaras a lo numinoso, con un carácter algo más lúdico que los primitivos, aunque no por ello menos profundo. Así, lo numinoso en relación a la tierra es nombrado en un poema como Ceres, la diosa de la cosecha que bendice con lágrimas de oro y riquezas los campos[192], mientras que en otro es presentado en la forma de la Virgen María.

Pido a la divina Madre de Dios,
Reina celeste de todo lo criado, (...)
(...)Tú, Madre siempre terrible.
Ballena de todos los cielos[193].

En su obra dramática, encontramos que Bernarda Alba encarna a la perfección a la Madre terrible, castradora de sus hijas, una Kali destructora contraria a la vida.

> Bernarda.*(...) En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo*[194].

El viento portador de semillas y de vida no ha de entrar, la casa se cierra a la vida como una gran tumba. Bien parece que Bernarda representa una ley patriarcal, como ha destacado John Crispin en su análisis del drama al notar que la condición femenina está en segundo lugar[195], pero el aspecto terrible tanto de la Diosa como del Dios en las

religiones primitivas es revelador de la identidad de ambos principios, del carácter andrógino de la Gran Madre[196]. La identidad del principio masculino y femenino en su dimensión destructora queda expresada dentro del mitologema de la Gran Madre como el principio masculino que se da dentro de lo femenino. Además, hay que recordar que Bernarda, en cuanto que mantiene la inexorabilidad de la ley, es la Moira y la Erinia, la naturaleza como un todo ordenado que sigue sus propios principios, su propia armonía, la *eterna armonía de la tierra*, como dice el viento en el poema *Ritmo de otoño*[197]. Y dicha armonía es conseguida tanto por procesos de creación como destrucción. Algunos críticos como Bettina Knapp, Ronald Cueto o Alfredo Rodríguez han destacado la dimensión andrógina de Bernarda, algo que, como nos recuerda Cueto, ha sido de hecho enfatizado en escena en las interpretaciones que el actor Ismael Merlo hizo del papel de Bernarda[198]. Por eso la muerte de Adela no se puede considerar tanto un suicidio como una muerte ritual en la que simplemente se realiza el designio de la Moira, a la que representa Bernarda.

Madre terrible es también Yerma, que al final de la tragedia confiesa haber matado a su hijo-esposo. En *Yerma* Lorca logra una plasmación del aspecto terrible de la Gran Diosa, no sin paralelos con el que Esquilo consigue en *Euménides* y, sobre todo, el que se representa en el asesinato de los hijos propios en las *Medeas* de Eurípides o Séneca. Yerma, es la tierra como desierto, su sed es inagotable, y por eso en la romería al final de la obra rechaza al amante que le proponen para que la fertilice, comparándolo con un vaso de agua de pozo incapaz de regar un campo seco donde caben mil parejas de bueyes arando[199]. Yerma, como la Gran Diosa, o como una bacante del matriarcal Dioniso, mira con indiferencia al ego individual, tanto al de su posible amante como al de Juan, su marido. Cuando Juan le confiesa que no le importa no tener hijos, y que la quiere por ella misma es cuando Yerma lo mata, ella no está interesada en ningún tipo de individualidad sino en el movimiento general de la vida, en la generación y en la destrucción, y puesto que Juan no contribuye a la creación debe morir para que por lo menos su sangre satisfaga ese impulso vital doble de creación y destrucción.

Yerma.- *(...)Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!*[200].

La señal que hace al grupo de gentes que se acerca para que se mantengan apartados enfatiza el carácter ritual del asesinato: no les corresponde a ellos alterar el ritmo de la ceremonia y aún debe Yerma completar el ciclo de absorción de la sangre recién derramada.

Amiga y amenazante a la vez, la Gran Madre simboliza la naturaleza entera, a la que nunca nadie ha conseguido levantar el velo, como dice la inscripción en la estatua de la Diosa Madre en Sais[201]. Su aspecto dador de frutos viene manifestado especialmente cuando aparece acompañada por un niño. El niño es precisamente otro de los símbolos fundamentales de Lorca, símbolo en el que recoge la inocencia y bondad del humano[202], la existencia expresada como potencia, el momento en el que no hay imposibles[203]. La inocencia de la niñez es la fábula de fuentes de la que Lorca habla siguiendo a Guillén[204], es decir simboliza el origen o estado inicial del mundo. Los niños simbolizan lo antiguo del alma en contacto con la Madre. De la *fuente de la niñez* surge toda la actividad creadora, *ya madura de leyendas*, como dirá Lorca[205]. Esta dimensión del niño como ideal creador, como movimiento inicial, constituye el mitologema del niño divino[206]. Tal como ha argumentado Carl Kerenyi, este niño es hermafrodita en su constitución, es decir, no está diferenciado sexualmente[207],tiene los dos sexos como expresión de la potencialidad creativa de la naturaleza, pero también como expresión de la no separación de la conciencia del niño con respecto a la naturaleza, es decir, lo que llamamos inocencia. El paso al sexo es la diferenciación de esta energía vital, la actualización de la potencialidad y por tanto la pérdida de la inocencia[208]: el niño/a divino es el futuro que se actualiza sin interrupción, el fin de esa actualización continuada es el fin de la niñez, el final de la espontaneidad y de la apertura a lo nuevo. Esta no diferenciación doble, la sexual y la continuidad del niño con respecto a la naturaleza, fue presentada por Lorca en las imágenes de su soneto sobre Adán.

Árbol de sangre moja la mañana
por donde gime la recién parida.
Su voz deja cristales en la herida
y un gráfico de hueso en la ventana.

Mientras la luz que viene fija y gana
blancas metas de fábulas que olvida
el tumulto de venas en la huida
hacia el turbio frescor de la manzana,

Adán sueña en la fiebre de la arcilla
un niño que se acerca galopando
por el doble latir de su mejilla.

Pero otro Adán oscuro está soñando
neutra luna de piedra sin semilla
donde el niño de luz se irá quemando[209].

En el primer terceto Adán da forma a un sueño creativo que tiene su contrapartida en el sueño del segundo terceto, y su soñar reproduce la indiferenciación que el niño tiene con respecto a la madre que acaba de dar a luz. El niño es *la luz que viene fija* y olvida el mundo acuático que ha dejado atrás -un mundo que es la fábula de fuentes a la que se refería Guillén en el verso citado más arriba. La fiebre de la arcilla es el propio impulso vital, el fuego sagrado que moldea la materia, y la arcilla es perfectamente sustituible por el niño. El gemido de la recién parida, ese chorro de sangre y de voz, es identificado totalmente por Lorca como la voz de la vida. De hecho, todo el poema juega con las metamorfosis del gemido o el quejido como palabra esencial de la que se deriva todo, la palabra creadora que es capaz de llevar los cristales de la ventana hasta la herida, y el hueso que la herida descubre hasta la ventana, implicando en este trastocamiento, entre otras cosas, que la herida es la ventana al conocimiento de la vida, que vida y herida son indisociables. El sueño creativo de Adán no es tanto un sueño que él tiene como un sueño que a él le ocurre, es decir, Adán es a la vez un ser

pasivo, un cuerpo femenino que contempla cómo en su imaginación se forma un niño, es decir, cómo se forma el niño divino del yo consciente, si bien este no es el sentido ni la dirección que Lorca quiere darle a estos versos, aunque surgen en ellos de forma inconsciente. Las imágenes de todo el poema son tan turbias como fresca es la manzana del conocimiento que se le ofrece a Adán a partir de Eva, es la indiferenciación de lo que despierta o nace. Es fácil detectar aquí un tono eleusino en toda la simbología del niño portador de la luz, el niño que trae el conocimiento experiencial acerca de la continuidad de la existencia y los procesos cíclicos de la vida, tanto como la filiación espiritual del ser humano. Por otro lado, este Adán que sustituye a Eva en el poema en relación al niño, o mejor, este Adán-Eva, tiene las características sexuales indiferenciadas que veíamos en Bernarda Alba, y que encontramos también en el mitologema del niño divino. En este ser andrógino, Adán-Eva del que se genera toda la vida, se unen la naturaleza nutridora de la recién parida con los elementos opuestos de Parca aniquiladora que quedan simbolizados en esa luna de piedra, luna de la ley de la destrucción que espera a todo lo que nace[210].

El mitologema de la Gran Madre debe ser completado con el omnipresente símbolo de la luna, la tercera palabra que más veces ocurre en su poesía.¿Qué es la luna para Lorca? La luna va unida en su poesía al sol en algunas ocasiones, Lorca incluso llega a decir que es el propio sol disfrazado[211], pero sobre todo es la envenenadora[212] y la asesina, es el ocaso, aquélla que corta la cabeza de los hombres bajo la forma de Salomé[213], es fría[214], sus colores son el azul[215], el rojo[216], el verde[217], plata[218] y negro[219], es una dama vieja que compra sus pinturas a la muerte[220], es una adversaria con la que el poeta combate en las terrazas neoyorkinas[221], y quizá sea la pupila del tuerto Satán[222]. Si observamos las mitologías primitivas comprobamos que la luna ha sido considerada como *la otra tierra*, o como representante de la dimensión celeste de la tierra. La luna, regidora de los ciclos de las aguas y por tanto de las plantas, ha sido el cronómetro por excelencia y sus movimientos por el espacio han dado la base para los calendarios. Lorca atestigua la afinidad de su sensibilidad con este hecho cuando une lo estelar, lo lunar y el agua, afirmando que el agua es la miel de la

luna que fluye de estrellas enterradas[223], o cuando habla en términos de la quinta luna[224], o la sexta luna[225], o la luna de la constelación del cangrejo[226]. Pero en relación a Lorca, el símbolo de la luna nos está confirmando algo fundamental: la conciencia matriarcal o conciencia lunar que subyace a toda su obra.

¿Qué es una conciencia lunar? Una forma de conciencia dominada por el mundo simbólico de la Gran Madre, o si se prefiere, un entramado psicológico en el que domina lo inconsciente y en el que lo consciente (patriarcal) no ha alcanzado una total autonomía[227]. Según Eric Neumann, la conciencia matriarcal se encuentra en los estadios iniciales del desarrollo de la conciencia humana, y se caracteriza por ser dependiente del estado de ánimo, por la sintonía total que se da con el estado del inconsciente[228].

> *Hay algo fuertemente musical acerca del carácter de este estado de ánimo y de la congruencia de estados de ánimo en su dependencia con respecto al ritmo, en los momentos y mareas del creciente y el decreciente, del crescendo y decrescendo. Precisamente por su énfasis sobre el ritmo, la música y la danza juegan un papel muy significativo en la actitud y establecimiento de la conciencia matriarcal(...)*[229].

Recordemos que música y danza, en cuanto artes interpretativas, son precisamente artes del duende, artes del cambio y el movimiento, donde la alterable emotividad humana encuentra quizá su mejor medio de expresión. El arte que correspondería a una conciencia matriarcal como la apuntada por Neumann sería un arte de la emoción, y la poética del duende tiene mucho de poética de la emoción. La suite de Lorca intitulada *Noche* es paradigmática de lo dicho, de hecho, se subtitula *Suite para piano y voz emocionada*, una voz que va a recorrer los caminos estelares de la noche y de toda la naturaleza nocturna con una repetitividad muy lunar, cargada de ciclos y desbordante de música.

El espacio estrellado
se refleja en sonidos.

Lianas espectrales.
Arpa laberíntica[230].

El espacio es trasladado al sonido, a la temporalidad sin forma, y las líneas de traslación son las fantasmagóricas líneas del arpa, un arpa ahora laberíntica. El efecto de la traslación es muy poderoso en estos versos: lo externo se ha hecho interno, o mejor, el límite entre una cosa y otra ha sido diluido, las estrellas, en sus formaciones, no son diferentes de los trazos circulares que el tiempo consigue en la música. Emoción y música son para Lorca la misma cosa, y la emoción es pensada especialmente como algo ligado al agua nocturna[231], o en todo caso al agua en general: así la lluvia deja emocionantes cadencias sobre las hojas[232], o vierte sobre el piano una dulzura emocionante[233]. Tanto la poesía como la música deben producir, en opinión de Lorca, el estado sentimental.

La poesía o tiene emoción o no tiene emoción, y esto es todo[234].

En esta poética no hay ninguna distancia entre el poeta y lo que describe, es más, el poeta queda totalmente envuelto afectivamente en lo que crea. La palabra que más aparece precisamente en toda la poesía de Lorca es *corazón*, y toda su obra puede decirse que es una obra del corazón, en el sentido del envolvimiento vital que siente el poeta con respecto a ella. En las *Palabras de justificación* de su *Libro de poemas* nos dice que los versos que presenta son el reflejo de su corazón y su espíritu[235]. Para Lorca se escribe con el corazón porque se comprende con el corazón.

Frente al ancho crepúsculo de invierno
Mi corazón soñaba.
¿Quién pudiera entender los manantiales,
El secreto del agua
Recién nacida, ese cantar oculto
A todas las miradas(...)[236]

El corazón y no el cerebro es lo que anhela la comprensión del misterio del agua y la virtualidad, es el corazón quien busca, y no para juzgar, sino para aceptar y abrazar hacia sí. Y se comprende con el corazón porque es el centro vital del ser humano, como veremos más adelante.

Uno de los puntos que analiza Neumann en relación a la conciencia lunar que tiene más interés para esta investigación sobre el duende, es el que trata sobre la actividad mediante la cual pasan cosas desde el inconsciente hasta la conciencia. Éste es un paso repentino, que ocurre de manera impredecible, expresando la fuerza espiritual del inconsciente, de la *lumen naturae*, cuya oscuridad se vuelve instantáneamente brillante y se comprende en la conciencia como una inspiración[237]. Se trata del proceso de paso a la diferenciación como el que quedaba simbolizado en uno de los aspectos del mitologema del niño divino: es la aparición de un contenido que cae en la conciencia desde las aguas de lo virtual o el inconsciente, es el cruce de un umbral, de un límite que separa la conciencia ordinaria de esa forma de conciencia expandida que sobrepasa los contenidos de la fina capa de conciencia individual, y que las escuelas psicoanalíticas han llamado inconsciente. Si recordamos lo dicho por Lorca sobre la calidad de rosa recién creada que tiene el duende, podemos empezar a comprender la dinámica psicológica del entusiasmo del duende. Esta aparición del duende(utilizando ahora la terminología de Lorca en el esquema psicológico de Neumann) es sentida como interior y no exterior (tal como sería el caso de la del ángel) debido a que sólo puede ser experimentada de forma consciente allí donde aparece una forma de conciencia lunar: la emoción, el sentimiento, la musicalidad sin palabras, lo daimónico y el erotismo[238], aspectos todos que se experimentan como parte de la interioridad. Además, la falta de previsión que acompaña a la aparición del duende es contraria a la facilidad con la que la obra del ángel se realiza: el duende puede o no puede ocurrir. El artista del ángel es un virtuoso del lenguaje de los sentimientos, como el joven Keats, mientras que los sentimientos del artista del duende poco tienen que ver con la técnica, pues ocurren en un espacio liminal poco conocido en el que la técnica puede fracasar en cualquier momento: en el duende se da la súbita aparición de una

emoción, y hasta cierto punto, esto es como asistir al proceso en el que las emociones son creadas.

Lorca identifica expresamente al duende con el daimón de Sócrates[239] -corroborando el *daimonismo* del que habla Neumann que se da en la conciencia lunar-, esa voz interior que demoraba al filósofo a la entrada de las casas, o que en los lugares más insospechados entablaba con él un diálogo impenetrable. ¿Pero qué es exactamente un *daimon*? La etimología de la palabra es imposible de rastrear, y la confusión es mayor aún por el uso que se hace de ella en la literatura griega: a veces los dioses son llamados daimones, otras veces son los héroes, y otras los difuntos, lo que ha llevado a Walter Burket a la sugerente hipótesis de que no son una clase específica de divinidad, sino un peculiar modo velado de la actividad de lo divino[240]. Lo peculiar sería la relación que dicho modo especial de actividad guarda con los humanos. Bajo este punto de vista, el duende sería pues el modo de actividad del inconsciente en sus procesos de paso a la conciencia, una actividad que puede reportar beneficios o desgracias, puede ser *eudaimónica* o *disdaimónica*, y que potencialmente es ambas, pues tiene la indeterminación de un movimiento inicial. El modo de la divinidad podría ser calificado de proteico o dionisíaco, de metamorfosis mimética, de liminalidad entre dos realidades, no siendo ni una ni otra aunque siendo casi ambas. Y es precisamente en ese lugar intermedio donde ocurre tanto la unión como el desgarro, lugar en el que los opuestos se desvanecen porque lo que se da es un flujo transicional.

Creo que conviene precisar algo más la noción de conciencia matriarcal o lunar y ajustarla para su uso como herramienta conceptual en relación al duende. La conciencia matriarcal, tanto como la patriarcal no son sino estadios históricos de la Conciencia Universal, de la Fuerza general de la existencia que se manifiesta como Universo. Las continuas ampliaciones del campo de la conciencia individual, lo que Neumann llama la conciencia patriarcal, al no provenir de la conciencia Matriarcal, deben provenir de otra parte, de algo así como un Superconsciente que se va desvelando al humano. Por eso la distinción de Neuman tiene alcance limitado. El inconsciente, el subconsciente, la conciencia y la superconciencia no dejan de ser

apreciaciones analíticas del humano de lo que es la Conciencia Universal. Esta puede ser comprendida como una Fuerza virtual de flujo, una Voluntad que se realiza por completo en un espacio-tiempo infinito y se reconfigura a sí misma a partir de las actualizaciones que ha desarrollado en mundos específicos. En otras palabras, las formas que han ido aconteciendo, las creaciones, ejercen un efecto de retroalimentación que van a determinar las nuevas formas o creaciones. Es como si el Universo fuese un Gran Músico capaz de improvisar y de incluir los temas nuevos que van surgiendo en la composición general. Para nuestro estudio del duende propongo entonces, en lugar de la dialéctica conciencia matriarcal/patriarcal para explicar el proceso de aparición de la obra del duende (distinción que nos ha servido como una primera aproximación), utilizar los conceptos de *flujo virtual*, como manifestación de la Fuerza de la Conciencia Universal, y *forma*. Llamo *forma* a los objetos físicos o psicológicos que son creados y destruidos a partir del *flujo virtual*[241]. Lo *virtual* y la *forma* no se oponen, son la misma cosa con un tempo distinto: cada objeto es una particularización temporal del flujo. Desde un punto de vista físico el *flujo virtual* es el flujo de la naturaleza, la naturaleza considerada en su conjunto, y la *forma* son los objetos limitados que produce. Desde un punto de vista psicoanalítico clásico, el *flujo virtual* es la suma del consciente y el inconsciente colectivo, y la *forma*, es la particularización de la conciencia o individuación[242]. Desde un punto de vista místico, el *flujo virtual* es el Numen, el Espíritu, y la *forma* es la divinidad específica. El duende sólo puede pasar a la conciencia en procesos musicales en los que se da una cosificación mínima, en procesos donde la representación cede ante la voluntad (dicho en términos schopenhauerianos), o donde lo dionisíaco conlleva un mínimo apolíneo (dicho en términos nietzscheanos), o con nuestra terminología, donde el flujo virtual es intenso y las formas se encuentran en estado de formación. Por eso tiene el duende un valor límite, y por eso sólo aparece cuando la perspectiva de una disolución, de una muerte, como decía Lorca, está en el horizonte.

Cada objeto o cosa que aparece o *cae* desde el *flujo virtual*, es lo que Lorca llama una llegada del duende. En este sentido podemos decir que el entusiasmo del duende es el primer tipo de entusiasmo poético,

el que primero aparece, pues es en él donde se van a producir no sólo los objetos emocionales sino todos los objetos o imágenes con los que van a trabajar ángel y musa después. Lorca definió la tensión de la aparición del duende como un equilibrio imposible:

(...)Un Apolo de hueso borra el cauce inhumano
donde mi sangre teje juncos de primavera.
Aire débil de alumbre y aguja de quimera
pone loco de espigas el silencio del grano.
En este duelo a muerte por la virgen poesía,
duelo de rosa y verso, de número y locura (...).[243]

Duelo a muerte y lucha entre la rosa orgánica y el molde del verso, entre lo que escapa al número y las exigencias de la prosodia, o las de la sintaxis, o las de los significados gravados firmemente en la memoria, o las exigencias mismas de la articulación vocal, o todas estas exigencias combinadas, que se oponen a la fluida locura de la belleza de la rosa, siendo siempre su propio símbolo incompleto, recordando y repitiendo en sus casi-pentagonales pétalos el delirio de otras canciones. La imagen del abstracto Apolo, duro y huesudo, que en su estructura esquelética quiere borrar la rosa sangrante de la voz del poeta, es la anticipación de la resolución final del número y la locura: el orden apolíneo limita el entusiasmo del dionisismo exaltado, pero a cambio recibe una inyección de vitalidad desbordada. En esta tensión agónica aparece la misma poesía. La norma poética del duende viene dada por la combinación del número, lo concreto, ese algo que destaca dentro de la plasticidad del *flujo virtual*, y la locura, la disolución en lo ilimitado. En el límite se experimenta el conflicto de varios pulsos, la diferencia rítmica (que no esencial) entre mundo y lenguaje, rosa y verso; en el límite los moldes contienen sustancia entusiasmada que los funde en otra cosa: el número en la arena mitiga su figura al contacto de la ola. Es la experiencia de la apertura de la conciencia individual frente a algo que le es paradójicamente ajeno y familiar, extraño y permanente, algo a la vez temido y buscado, cuya rítmica disuelve la de la conciencia del individuo y la recompone en nuevas

configuraciones. Encontramos la propuesta de la misma fórmula en otro poema.

Norma de seno y cadera
baja la rama tendida,
antigua y recién nacida
virtud de la primavera.
Ya mi desnudo quisiera
ser dalia de tu destino,
abeja, rumor o vino
de tu número y locura;
pero mi amor busca pura
locura de brisa y trino[244].

Y es una norma antigua y recién nacida, conserva esa doble cualidad del niño, ya que proviene de lo más profundo del *flujo virtual*, es decir, de los orígenes, de lo no formado, y a la vez es lo más nuevo, es lo reciente, lo que acaba de suceder y aún palpita. La noción de *instante*, y la noción próxima a ella de *lo reciente*, es decir, *lo contiguo*, lo que ha ocurrido sólo hace un instante, va en Lorca casi siempre asociada con la de *nacimiento*. Así encontramos un énfasis claro en las imágenes del *recién nacido*[245], o de *la recién parida*[246],que producen emociones cargadas a la vez con lo antiguo y lo nuevo. Y si leemos con atención la presentación oficial que Lorca hiciera al mundo de sus poesías, sus *Palabras de justificación* al *Libro de poemas*, observamos que su mensaje está dominado por palabras y expresiones que hablan de brotes instantáneos, nacimientos y otras formas de lo reciente. El duende aparece desde la corriente del inconsciente sin repetir nunca la misma figura, como el mar no repite nunca la ola -tal y como nos recuerda Lorca en la conferencia- y su aparición es conforme a los ciclos, es una aparición lunar. Los ciclos no son otra cosa que la *formas mínimas* de esas súbitas apariciones que caen desde el *flujo virtual*, son el desarrollo que siguen nuestras funciones biológicas y anímicas, la vida secreta de nuestra emotividad y nuestros impulsos, la musicalidad de todo nuestro movimiento vital. A veces, Lorca llama Venus a esto.

¡Mar latino!

El gran falo del cielo
te dio su calor. Tu ritmo
fluye en ondas concéntricas
de Venus, que es tu ombligo[247].

En este poema, el ritmo es comprendido como el fluir general de la naturaleza, y lo que fluye lo hace desde la fuerza del *flujo virtual*, identificado con la Madre Venus, fuente de todas las cosas.

La estrella Venus es
La armonía del mundo.
¡Calle el Eclesiastés!
Venus es lo profundo
Del alma...[248]

Esta armonía es la armonía de los ciclos, la armonía lunar que gobierna los mares tanto como la creatividad del poeta. En un poema temprano de Lorca encontramos precisamente la asociación de Venus con la armonía universal.

(...)Abre las rosas del sueño
Y caiga sobre la sombra
Del alma tu pensamiento
Como una estrella de sangre.
Para que surja una Venus
De Armonía que destruya
La fatal palabra Tiempo
Y Espacio. Sobre tu carne
Ponga el infinito fuego
Del Amor por lo que vive,
Por la forma y el aliento
De esta vida. ¡A qué aspiras
Si resume el Universo
Esa rosa junto al agua(...)[249]

Las rosas del sueño de las que habla el primer verso -rosas junto al agua, que precisará el último- son rosas de las que va a nacer Venus, análogas a los lotos de los que nació la Venus hindú Padma Lakhsmi[250]. Unas y otras flores simbolizan un común poder creativo que surge desde lo indiferenciado. La rosa del sueño, una forma de conciencia expandida del individuo, no diurna, es fecundada con una gota de sangre del cielo (Urano), del principio de individuación, del "yo", y hace surgir a Venus, quien trae la armonía al mundo a partir del *flujo virtual* del que emerge, materializándola en los ciclos del amor (Eros como principio activo de Afrodita, su *niño divino*) donde desaparece el tiempo como mera sucesión, y se anula el espacio. Lorca está proponiendo el mito del nacimiento de Afrodita como alegoría de toda creación poética, identificando al poeta con el marco general del relato y a cada divinidad con uno de sus componentes psicológicos específicos. Podemos identificar entonces al duende con el paso a la diferenciación del niño divino, o con la tensión entre *lo virtual* y la *forma*, en los sentidos apuntados. El entusiasmo del artista del duende es experimentado como un shock, un ataque por parte de esta fuerza imprevisible, que es una emanación desde el océano del *flujo virtual*, y cuyo control final queda siempre fuera de la conciencia individual.

Por otro lado, todo el entramado elemental y mistérico que observamos en Lorca nos hace descubrir un fundamento chamánico en su entusiasmo enduendado y en la práctica de este. Recordemos que según Mircea Eliade, la épica, la lírica y el drama, tuvieron su origen dentro de la ceremonia de viaje extático o trance chamánico. En ella se generaron los temas que después nutrieron las literaturas mitológicas y las formas más arcaicas de la poesía.

> *Las aventuras del chamán en el otro mundo, las pruebas por las que tiene que pasar en sus extáticos descensos al submundo y ascensos al cielo, sugieren las aventuras de las figuras de los cuentos populares y los héroes de la literatura épica. Probablemente, una gran parte de los "sujetos" épicos o motivos, así como muchos de los caracteres imágenes y clichés de la literatura épica, son, finalmente de origen extático, en el sentido*

de que han sido tomados prestados de la narrativa de los chamanes describiendo sus aventuras y viajes en mundos superhumanos[251].

Asimismo, de la euforia pre-extática, en la que se imitan gritos y voces de animales y se gesticula y se danza, es probable que el chamán obtuviese un estado de conciencia en el que desarrollase el ímpetu lingüístico y rítmico necesario para dar origen a la forma de comunicación de la poesía lírica y a las demás artes de las musas[252]. Eliade distingue dos tipos de trance: el de posesión, una especie de mímesis total identificatoria por la que el sujeto se une con alguna divinidad -como es el caso de las experiencias en las que el sujeto sufre una discontinuidad en su memoria-, y un segundo trance en el que la identificación es sólo parcial o participatoria, en la que el sujeto realiza un viaje al mundo de los dioses, a las aguas de lo virtual, pero manteniendo siempre un mínimo memorístico de su propia personalidad que le permite transmitir su experiencia al resto de su comunidad. En ambos casos se trata de la harmonización del chamán con respecto a los contenidos o *formas* que aparecen de manera imprevista en su conciencia, o mejor, se trata de la lucha por armonizar con el duende que llega, como dijera Lorca, desde las últimas habitaciones de la sangre. El propio Lorca llegó a hacer una descripción de lo que es el entusiasmo poético que es totalmente chamánica.

El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre. Aún los místicos, trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen, pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra[253].

El país extranjero es el *flujo virtual*, y desde él no se puede escribir simplemente porque la escritura requiere un mínimo de *forma* que no es el estado del viaje, y esto es así hasta para la poesía del duende. El chamanismo es enfatizado de hecho por Lorca en la conferencia sobre Góngora cuando utiliza imágenes de caza para explicar los procesos de creación poética. Como el estudio de Eliade sostiene, el chamán es un personaje clave en la organización de las partidas de caza en los pueblos primitivos, cuyos rituales mágicos garantizan el éxito de la empresa[254]. Es interesante observar que Lorca va a utilizar imágenes que sugieren un ambiente así de ancestral.

> *El poeta que va a hacer un poema (lo sé por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo.(...) El poeta debe ir a su cacería limpio y sereno, hasta disfrazado. Se mantendrá firme contra los espejismos y acechará cautelosamente las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plano del poema que lleva entrevisto. Hay a veces que dar grandes gritos en la soledad poética para ahuyentar los malos espíritus fáciles que quieren llevarnos a los alagos populares sin sentido estético y sin orden ni belleza*[255].

Se menciona de hecho hasta el disfraz chamánico, el nuevo cuerpo mágico que el chamán utiliza para hacer sus ceremonias[256]. Aquí no estoy sosteniendo que Lorca fuera consciente del carácter chamánico de sus afirmaciones, o que supiera (en el sentido de un saber consciente) la manera en las que opera la dinámica de su poesía elemental. No, Lorca se vuelve consciente acerca de lo que está diciendo en el proceso mismo de decirlo, y su agrupación intuitiva de símbolos en torno a los elementos y la naturaleza, no es sino la forma en la que él se aproxima a lo desconocido y lo experimenta.

En relación al fenómeno chamánico tiene importancia central la noción de muerte. En la poesía más temprana encontramos la idea de la muerte como tránsito a otra realidad. Allí, Lorca sostiene la inmortalidad del alma humana[257], y se queja de la pérdida de esta visión

en el mundo que vive, pero muy pronto la muerte pasará a ser pensada con incertidumbre:

(...)¿Se deshelará la nieve
Cuando la muerte nos lleva?
¿O después habrá otra nieve
Y otras rosas más perfectas?(...)
Y si la muerte es la muerte,
¿Qué será de los poetas
Y de las cosas dormidas
Que ya nadie las recuerda?(...)[258]

La muerte es una pregunta cuya respuesta Lorca deja abierta a veces[259]. Pero a veces ni siquiera existe la duda, sino que el velo se corre y la muerte aparece como algo aterrador.

¡Oh Santo, Santo, Santo
que muestras el divino
momento de la muerte
sin velos, a mi espíritu!
Dame la dignidad
del pájaro y el ritmo
de sus alas abiertas
ante lo sombrío[260].

La comprensión de esta aniquilación es para Lorca la comprensión desvelada de lo real, la comprensión total de la disolución del ser individual en lo Absoluto, y Lorca ruega que le sea concedida la dignidad en la muerte que tienen el pájaro o los animales en general, que inconscientes y sin miedo llegan hasta ella.

En efecto, la muerte es fundamentalmente para Lorca el momento final del individuo, un momento de silencio, es un tema con

variaciones pero sin solución, como dijera en uno de sus poemas de juventud[261].

Con la Muerte.
Todo desaparece.
En la interrogación de los siglos,
Gris inflexibilidad,
Inmutable eternidad,
Espantosa[262].

Esta ley inexorable, es vista en algún momento como la misma noche[263], de hecho, un símbolo es sustituible por el otro en ciertos contextos: la muerte es parte de la oscura actividad de la noche. El final que supone la muerte es, en algunas ocasiones, sentido por Lorca como un respiro y una liberación, frente a la posibilidad de continuación de la identidad sin extinción de los apetitos vitales, con la dilatación de la ansiedad y el dolor que esto acarrearía.

Quiero dormir el sueño de las manzanas,
alejarme del tumulto de los cementerios.
Quiero dormir el sueño de aquel niño
que quería cortarse el corazón en alta mar.

No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre;
que la boca podrida sigue pidiendo agua.
No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,
ni de la luna con boca de serpiente
que trabaja antes del amanecer[264].

El terror que el poeta manifestara ante el fenómeno de la muerte y sus pensamientos más morbosos sobre los procesos de descomposición y putrefacción son expresados también en su obra en prosa *Sepulcros de Burgos*[265], donde describe la angustia y la inquietud que todo ser vivo siente al contemplar la vitalidad de la muerte, la infatigable actividad

del decaimiento. La muerte que Lorca anhela es la de la extinción total de su ego, su sueño es el sueño de las manzanas, un sueño vegetal, no inquietado por ningún apetito. Quiere diluirse en el mar, en las aguas virtuales del niño divino, y pasar al no ser. Lorca cree en la continuidad del mundo y la vida, en la continua generación y destrucción de la naturaleza, pero no quiere participar en ella más allá de los límites de su vida individual. No quiere sentir el despedazamiento continuo de los deseos y anhelos teniendo conciencia de la hierba o la luna del amanecer, siendo consciente eternamente. Es decir, Lorca se siente ajeno con respecto a una conciencia ininterrumpida o eterna, una conciencia solar que no obedezca a ciclos. La conciencia es para Lorca conciencia del movimiento, y esto puede ser una tortura o condena, si no se produce con ciclos de reposo de forma alternativa.

¡Pobre mar condenado
A eterno movimiento,
Habiendo antes estado
Quieto en el firmamento![266]

Aunque a veces parece que su sueño sea una muerte que lleva hacia la quietud final, hacia la cobertura total bajo un manto de olvido[267]. Claro que el hecho mismo de la muerte, por otro lado, constituye un principio activo que dinamiza la vida, que pone huevos en la heridas[268], es el mismo principio que lleva a la vida y son incomprensibles la una sin la otra.

En el Lorca maduro no hay ningún interés por una vida después de la muerte, ni por la idea de un renacer o resucitar. Lorca reserva la posibilidad de renacimiento para los elementos, los chopos[269] y la luna, para la vegetación, la tierra, los cielos, y las aguas, es decir, para las *formas* elementales.

La luna está muerta, muerta;
pero resucita en la primavera[270].

El humano es sólo un instante en esta rueda. Para Lorca la mañana es eterna[271], el rocío es inmortal[272], la acacia es eterna[273], el milano abismándose desde el azul también lo es[274], y la rosa en su ramo[275], o el trigo[276], pero el hombre no lo es o no se experimenta así.

Palabras como resurrección[277], o renacimiento[278], o bautismo[279] son prácticamente inexistentes en la poesía de Lorca. La resurrección o no ocurre en el contexto humano, o es pensada como algo no deseable.

Pero el dos no ha sido nunca un número
porque es una angustia y su sombra,
porque es la guitarra donde el amor se desespera,
porque es la demostración del otro infinito que no es suyo
y es las murallas del muerto
y el castigo de la nueva resurrección sin finales[280].

La resurrección es el *número dos*, la repetición, la angustia del alma humana que siente en tal repetición, según Lorca, un infinito que no le es propio, y sólo puede ser experimentado como un castigo. En Lorca no encontramos ninguna doctrina, cristiana o no cristiana, de la resurrección, o la reencarnación o de vida después de la vida, aunque es cierto que en algunos momentos estuvo próximo a la idea y batalló durante un tiempo con la duda. La admiración que profesaba por la figura de Cristo no le confirma absolutamente nada. De hecho, todo lo que Cristo consiguiera, las esperanzas que despertara, se perdieron, como Lorca afirma en numerosos lugares[281], cerrando tras de sí el camino de la resurrección.

> *Era el amor. Predicó la dulzura de las lágrimas y el encanto de la hermandad... Clamó contra los odios y contra la mentira. Esparció su melancolía de fracasado por las montañas, por los bosques y por las playas. Fue azucena y lago, inmensidad y flor silvestre, corazón y maravilla del desconocido. Vio y lloró. Sus ojos miraban y convencían. Sus largas andanzas por los campos las empleó en hacer amar a todos los seres. Explicó la igualdad y se llenó de pasión por la pobreza... y por eso lo amaron los humildes... Y pasó*[282].

Su interpretación del Cristo es, como vemos, exclusivamente humana, y el uso que hace de la figura es el de un mito más.

Esta concepción de la muerte como final parece no armonizar demasiado con la idea de un fundamento chamánico para la poética del duende, y lo que comprendemos, si observamos con más detalle, es que no se trata de un chamanismo clásico, sino de una nueva versión moderna, una especie de chamanismo materialista en el que el ser humano ha quedado aislado del resto de la naturaleza, que si es inmortal. El terror ante la inclusión del humano en la rueda eterna de generación y destrucción le lleva a sostener la idea de la aniquilación total, pero en Lorca nunca hay una negación de la vida como tal, sino un rechazo por llevar la vida más allá de sus límites naturales. Su concepción básica del tiempo es cíclica, entroncando con las cosmovisiones de la Gran Madre: el tiempo es una noria o una rueda[283], y la percepción del tiempo por parte del poeta es espiral[284], el tiempo es el gran tejedor de laberintos[285], que trabaja de forma implacable e incansable. El humano es el único ser que muere, pues es el único consciente de su muerte, de hecho, una forma de la muerte como es la mutación que se experimenta de los componentes psicológicos con el paso del tiempo, y esto es algo que se experimenta de forma continua. Podemos ver los nacimientos y muertes que Lorca distingue en el mundo natural como el correspondiente físico a los nacimientos y muertes del mundo psicológico del poeta, a los procesos de *formación* y disolución de sus componentes anímicos en el *flujo virtual*. Pero estos nacimientos y muertes son diferentes de la idea de muerte como final del cuerpo. La vida parecería en este contexto algo sin ningún sentido profundo para ser vivida; el humano sería un mero juguete que el Universo destruye y crea a su antojo sin que ninguna posibilidad de aproximación por su parte a la fuente de tal poder creativo-destructivo. Pero aquí es cuando Lorca hace notar, que aunque el humano no es inmortal, y aunque su espíritu desaparece, hay algo intangible que le acerca a esos dioses elementales: el amor. El acercamiento es, ante todo, la capacidad de comprensión del mundo natural que proporciona el amor en cuanto fuerza que lleva unos elementos a interactuar con

otros y al poeta a recomponerlos. En este sentido hay claros elementos goetheanos en Lorca.

> *Crea eternamente nuevas formas; lo que aquí es, antes aún no había sido jamás; lo que fue no vuelve a ser de nuevo. Todo es nuevo y sin embargo siempre antiguo.*
> *Vivimos en su seno y le somos extraños. Habla continuamente con nosotros y no nos revela su secreto. Actuamos constantemente sobre ella y, sin embargo, no tenemos sobre ella ningún poder(...)*
> *(...)Su corona es el amor. Sólo mediante el amor nos acercamos a ella. Cava abismos entre todos los seres, pero todos aspiran a reunirse. Lo ha aislado todo para reunirlo todo. Con un par de tragos de la copa del amor recompensa el tormento de toda una vida*[286].

Claro que el punto de la recompensa no sería suscrito ni por el Lorca joven ni por el Lorca más maduro, pues con la excepción de algunos poemas en los que se manifiesta alguna creencia en valores de renovación y resurrección para los humanos, la Gran Madre, la Conciencia Universal, sólo es comprendida en su dimensión terrible, como la destructora y creadora del hombre más allá de cuyo círculo nada puede darse.

2.2. El amor enduendado.

El poeta, según Lorca, utiliza la fuerza amorosa en sus composiciones para dominar la belleza invisible que le rodea mediante la interpretación que hace de ella al proyectarla sobre los elementos[287]. El amor es entonces una fuerza creativa en manos del poeta, aunque al ser el poeta del duende una manifestación de la conciencia lunar y de los procesos cíclicos de creación de la naturaleza, el amor mismo es la manera en la que la naturaleza realiza su gran composición.

La palabra *amor* aparece en la poesía de Lorca con bastante frecuencia con función de vocativo, cumpliendo la finalidad de recordar anafóricamente la centralidad del ser amado al que la

comunicación se dirige[288]. El amor es lo que nos redime de la amargura[289], aunque no como una fuerza meramente curativa sino como algo capaz de trastocar con su purgación el orden entero de las cosas de un instante para otro.

¡Casualidad temible es el amor!
Nos dormimos y un hada
Hace que al despertarnos adoremos
Al primero que pasa[290].

Casualidad, dice Lorca, algo que no obedece a una ley, un sentimiento en las caprichosas manos de un hada que como en el shakespeariano *Sueño de una noche de verano* nos hace adorar al primero que pasa.

> *Prestidigitador. (...) Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los Silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que , por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el "music-hall" con un muchacho blanco sentado en las rodillas*[291].

Lorca habla de Amor como forma de relación entre dos personas con trasfondo sexual. El amor redime de la amargura sólo a veces, pues la copa de miel contiene hiel mezclada por lo menos en iguales proporciones, y este amor tan amigo como enemigo alterna sus favores o sus daños de un poema para otro. El amor es muchas veces esa divinidad que nos vuelca encima su copa amarga.

El gran genio del Amor
Nos derramó su amargor
En el alma.
¡Y no podemos luchar
Con el eterno y cruel enemigo,
Director de la tierra,
Que a los dioses aterra
Con su fuerza![292]

Este amor poderoso, capaz de ejercer efectos contrarios sobre sus víctimas nos muestra un Lorca de principios muy clásicos. Es el amor pensado como el señor de la tierra y los cielos, rey de los principios de generación, cuya fuerza somete a los mortales y a los poderosos dioses con sus arbitrarios juegos. Recordemos los versos de Safo.

Una vez más siento el aguijón del hiriente Amor,
Ese dulce-amargo, ingobernable bichejo volador[293].

Amargo y dulce a la vez, primero dulce y luego amargo[294], fuera de control y que aparece súbitamente. Esta concepción de Eros es la misma que encontramos en la *Teogonía*[295], como digno hijo de una Afrodita temible y maravillosa a la vez[296], tanto como en Lorca. Para Lorca, como para los clásicos, el amor es la niñez del mar[297], es decir, la furia disfrazada de inocencia, coloreada de inocencia, como dijera repitiendo a Cernuda[298], o tal como aparece en la poesía de juventud[299]:

El demonio temible
fue el amor sin barreras
Y la santa palabra
De igualdad y perdón.
Mientras tanto Cupido
Quedóse encadenado,
Royéndole mil búhos
Su santo corazón.
Prometeo materno
Sin el fuego de Dios[300].

Esta comparación de Cupido con Prometeo es muy interesante. Lorca está sugiriendo que al igual que Prometeo sufrió el castigo de ser devorado diariamente atado a una roca del Cáucaso por enseñar el uso del fuego a los humanos, Cupido lo es por enseñar a los hombres la dimensión del amor[301]. Lo que es interesante es que en la mitología griega, tanto Eros (Cupido) como Prometeo, o Hermes o el mismo Dioniso, integran el mitologema del dios imprevisible, astuto y

mentiroso, es decir, que Lorca era consciente de la proximidad cuando no identidad de Eros y Dioniso[302]. Así leemos en su poesía.

Sevilla es una torre
llena de arqueros finos (...)
Una ciudad que acecha
largos ritmos,
y los enrosca
como laberintos(...)
Y loca de horizonte
mezcla en su vino,
lo amargo de Don Juan y
lo perfecto de Dionisio(...)[303].

Una Sevilla de arqueros, sagitarios como el propio Eros, una ciudad que acecha laberíntica, y recordemos aquí que Dioniso es señor del laberinto a través de su boda con la princesa-diosa Ariadna.

El duende es erótico y dionisíaco, nos dice Lorca, se encuentra en el degollado grito dionisíaco de la seguirilla de Silverio, o en el corazón traspasado de amor de la flamenca Santa Teresa [304]. La herida del duende, como la de Eros o Dioniso, es incurable, aunque ocurre conjuntamente con un proceso de curación interminable en el que se produce la más desbordante vitalidad.

Llaga de amor que me dará la vida
perpetua sangre y pura luz brotando[305].

La "vida perpetua" que Lorca encabalga en estos versos no tiene exactamente el mismo sentido que la *vida eterna* del cristianismo aunque está emparentado con ella. No se relaciona en lo que se refiere a una vida continuada después de la vida, pero sí tiene el sentido de *aionios zoe*, de vida indestructible, de una vida que se desarrolla más allá de los límites de la vida individual, del *bios*. Como ha argumentado Carl Kerenyi este *aionios zoe* es lo que representa fundamentalmente Dioniso, la vida no como opuesta a la muerte, sino la vida como un proceso incontenible e indestructible, autoalimentada por los propios

procesos de la muerte individual, una vida comprensible antes que nada como el tiempo del ser o la temporalidad del ser[306], la experiencia de lo eterno en lo efímero. El duende con su herida amorosa produce la experiencia del *aionios zoe*, que es la experiencia más limite posible de la fuerza del devenir.

Mi amor es paso, tránsito, larga muerte gustada,
nunca la piel ilesa de tu desnudo huido[307]*.*

La muerte es aquí presentada como la experiencia del cambio, la ruptura del ego. El amor, nos dice Lorca, es también la experiencia de este tránsito y no tanto lo concreto de la piel y la solidez de un cuerpo, algo inasible como el mismo devenir, una desnudez huida. La experiencia del *aionios zoe* sólo es posible en las condiciones emotivas de un entorno musical y erótico, del tipo que encontramos en el culto a Dioniso. Dionisio es el dios de la música y la danza, señor de las Ménades, protagonistas de danzas orgiásticas y cantos desgarradores. Dionisio es el de los dos cuernos, el de las dos formas, el huraño e innominable dios que sonríe arrastrado por mansas panteras, señor de la música aulética, portador de uvas, próximo al oído y a la noche, señor de lo oscuro y luminoso del éxtasis, es la fuerza de la embriaguez vital, el caos irreducible del mundo, la gozosa y aterradora ruptura del proceso apolíneo de individuación. Pero el dionisismo amoroso, presente en toda la obra lorquiana, se encuentra, no obstante, matizado por una fuerza nada griega: el corazón.

El amor en Lorca es indisociable de la idea de corazón. De hecho, conviene insistir en que son precisamente estas dos palabras las que ocurren con más frecuencia en toda su lírica. ¿Y qué es el corazón para Lorca? El corazón es el lugar donde se siente el dolor amoroso[308], el corazón dice los amores[309] y se impregna de ellos, es decir, se impregna de la cualidad del niño primordial y por eso se vuelve incierto[310], o lunarmente mutable, y cambia de piel como una serpiente[311]. El corazón es el libro doliente del amor[312], y sueña[313], es bueno[314] y malo[315], se entristece[316], piensa[317], escucha y duerme[318], aprende[319], baila[320], cuenta horas y hace preguntas[321], puede padecer helado[322], o atravesado, como en el caso de los niños pobres[323], y su forma es la de una niña o la de algo de interés limitado como un zapato o una boñiga

de toro[324], es decir puede adoptar cualquier forma. El corazón es para Lorca el receptáculo de la conciencia del poeta, es su centro, en él empieza y acaba el universo[325] y es capaz de ser lo más elevado y lo más bajo. El corazón en Lorca se opone a la cabeza, centro de la inteligencia, pero no del humano.

Tu entierro fue de gente
siniestra. Gente con el corazón
en la cabeza(...)[326]

Gente que ha perdido su centro y sólo vive guiada por frías cuestiones cerebrales. ¿Es ilógico el corazón del que Lorca habla? Para Lorca el corazón sigue sus propias leyes y tiene otra inteligencia.

El corazón no habla con la frente
Inmenso amor no se puede expresar.
Cuando amamos no se puede pensar.
Sólo una gran idea formidable
Nos envuelve en sus brillantes gasas[327].

El corazón no puede hablar con la inteligencia racional conforme a los principios dualistas de la lógica lingüística. Lorca nos está queriendo decir que el corazón no conoce ni el principio de contradicción ni el de identidad, el corazón afirma a la vez una cosa y su contraria, y confunde el *tú* con el *yo*. Por eso el amor no se puede expresar con precisión: al amar no podemos ceñir nuestra experiencia a las estrechas cláusulas del lenguaje, desarrollado para tratar cuestiones prácticas de nuestra relación con el mundo. Según Lorca, al amar, sólo una idea nos envuelve como una gasa, sugiriendo que entonces queda levantada una barrera con respecto a la experiencia del mundo, traducible en la inadecuación del lenguaje y el pensamiento, que impide que la experiencia interna del amor pueda ser contrariada por ninguna experiencia externa aislada. Lo externo funciona como catalizador para la fuerza amorosa, como invitación a su manifestación. Pero también, con el amor las barreras entre lo interno y lo externo quedan abolidas.

El corazón es un órgano ideal entorno al que se organiza el poeta del duende, un centro sagrado que recibe el impacto amoroso y es núcleo de todas las transformaciones, es lo expuesto al devenir. El corazón es *el centro de carne viva y mar viva* cuyo secreto, nos dirá Lorca, había arrebatado Santa Teresa al duende[328], y por eso era torturada por él. En el corazón enduendado se siente el *amor libertado del tiempo,* es donde se agitan las aguas virtuales. En este centro, el entendimiento alcanza una prodigiosa forma de escapar del tiempo, es un núcleo en el que se aglutina la *vida de la vida*, un *axis mundi* en torno al que se organiza toda creación, en un tiempo primero, un tiempo sagrado que ocurre fuera del tiempo de la experiencia cotidiana -cuya secreta llave guarda celosamente el duende. La inteligencia contrasta con este centro como algo casi inhumano.

Pides la luz antigua que se queda en la frente,
sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.
Luz que temen las vides entrañables de Baco
y la fuerza sin orden que lleva el agua curva[329].

Estas palabras, que van dirigidas a Dalí son la muestra de un recelo ante la intrusión poética de la inteligencia en el campo del duende. Dalí estaba pidiendo un arte intelectual en su reivindicación de la paranoia-crítica[330], pues, aunque la sistematicidad de la paranoia no implique un pensar consciente por parte del artista, y las objetivaciones de la actividad paranoica se den a posteriori por la intervención de la crítica[331], hay una fe total en la capacidad de la crítica para desvelar las imágenes surgidas del delirio irracional paranoico. Para Dalí se pretende y consigue una luz objetiva sobre el delirio; ingenuamente considera que el estado de la ciencia presente permite lograr de forma incuestionable el dominio total de la experiencia inmediata[332]. Por el contrario, para Lorca esta luz es temible, temible desde el desorden de las aguas y las vides de Baco, temible porque pretende sustituir el misterio por un simulacro. Pero los motivos más profundos del rechazo de las poéticas de la inteligencia(y el surrealismo es una poética de la inteligencia en la que la musa se ha vuelto paranoico-crítica), hay que buscarlos no tanto en el miedo o desconfianza con respecto a la

inteligencia, sino en la concepción de una final incapacidad de la inteligencia para navegar la virtualidad de las aguas del duende. En esto Lorca debe mucho a toda la poesía islámica de los siglos XI-XIV y a los místicos castellanos.

Veamos, por ejemplo, un texto del místico persa del siglo XIII, Nasafi, sobre los límites de la inteligencia en la comprensión de la existencia humana.

> *Aunque la luz del intelecto tiene una visión afinada y lejana, el fuego del amor tiene incluso más afinada su visión y más capacidad de lejanía. A veces la luz del intelecto se vuelve sobrecogedora, como si pudiese iluminar toda la casa, y hacer visible todo lo que en ella se encuentra para cada uno, incluso cuando el fuego del amor no se ha combinado con ella: Cuyo aceite prontamente brillaría aunque no lo tocase el fuego (Sura 24:25).Pero sin el fuego del amor, la luz del intelecto no puede iluminar toda la casa. No hasta que el fuego del amor se combine con la luz del intelecto y se convierta en luz sobre luz toda la casa será iluminada*[333].

Según la interpretación que Nasafi está haciendo de un fragmento de la Sura de la Luz (Al Nur) del Corán, la conversión del intelecto a través del amor en *luz sobre luz* es debida a la unión amorosa con Dios. La luz de la comprensión amorosa es distinta a la luz de la mente o la inteligencia, pues una se extingue en cuanto que el objeto ha ardido, es dependiente del mundo exterior, mientras que la otra es autónoma y puede brillar sin aceite[334]. En esto los poetas sufís, y Lorca con ellos, están elaborando una variación sobre el tema de la dimensión gnoseológica del amor, del amor como *logos*, que encontramos en el neoplatonismo o en el Evangelio de San Juan[335].

No es poco lo que la teoría del duende debe al sufismo, de forma directa e indirecta. Lorca conocía las líneas generales del amor sufí a través de dos traducciones: la que había hecho Gaspar María de la Nava en *Poesías asiáticas*[336] -libro que contiene versos árabes y persas de Ferdusi, Kayyam, Saadi, Hafiz y otros- y la traducción de Emilio García Gómez de la colección antológica de Ibn Said *Libro de las banderas de los campeones y de los estandartes de los selectos*[337]. Por

otro lado, hay que recordar que las paredes y fuentes de la Alhambra tienen inscritos los poemas de Ibn Zamrak y que Lorca los conocía con cierto detalle[338]. Pero también había recibido la forma de la sensibilidad de estos poemas amorosos por vía indirecta, aunque no menos importante, a través de la lírica de los místicos españoles, sobre todo San Juan de la Cruz y Santa Teresa, y a través de su contacto directo con el flamenco. Precisamente en su conferencia sobre el cante jondo, establece acertados paralelismos entre unas gacelas de Hafiz de Shiraz y algunas seguiriyas, constatando la presencia en ambos casos de un grupo de temas comunes, como el de las trenzas de la amada, los suspiros lanzados al aire, la sangre que sube a los ojos, las excelencias del vino, o la fortaleza final del amor sobre la muerte, y aduciendo como razón poética para tales paralelismos el hecho de que el arte ha utilizado desde los tiempos más remotos un sistema de telegrafía sin hilos a partir de los espejitos de las estrellas para comunicarse a través del tiempo y el espacio[339].

En Lorca encontramos muchos de los temas de la poesía sufí, las rosas, el vino, las palomas, el amor y el corazón, en términos, en principio, semejantes a los que encontramos en Hafiz, Kayyam, Rumi o Nizami. Lorca comprendió perfectamente las bases sobre las que se asienta toda esta poesía mística-amorosa, comprendió que la borrachera de Kayyam era una borrachera espiritual, por mucho que desconociera que los sufís utilizan siete términos diferentes para designar al vino y cada uno de ellos con una simbología mística diferente[340]. Lorca comprendió y manifestó que el vino escanciado sobre el corazón, la borrachera espiritual amorosa, nos da la dimensión más exacta de nuestra existencia[341].

> *¡Divino y espiritual Omar de Nishapur, tú viste a los hombres luchando amarrados con el ayer y el mañana y clamaste el triunfo de hoy! Tú contemplaste al mundo con su mar de confusión y dijiste admirable: "¡Hoy! ¡Hoy! traedme vino y los labios de la amada. Las rosas son las flores de las flores, en ellas está el vino de perfume. Hoy, hoy. Ya viene la noche pero enciendo mi antorcha de vino y pasión". Y eras el que viste la abrumadora verdad de hoy. ¡Cómo no, majestuoso visionario del color del*

rubí! Hoy es la vida. Los años son hoy. El pasado es el hoy muerto. El porvenir es el hoy que vendrá. Siempre estamos en el hoy[342].

Por eso la comprensión de Lorca del sufismo, es algo más que un mero catálogo común de temas poéticos, hay una profunda afinidad de sensibilidades, aunque eso no quiera decir en ningún sentido que Lorca sea un sufí. El *hoy* sobre el que Lorca nos llama la atención, el presente eterno, es el presente exacto en el que ocurre el duende, tal como manifiesta en su conferencia. Esta apertura al presente es la temporalidad del amor así como de todo proceso creativo, es lo que los sufís llaman *Imkan*, algo así como un salto temporal en el que la conciencia es capaz de romper la linearidad temporal, libertándose del pasado y el futuro al penetrar en el instante con plena conciencia[343]. Lo dice también Mariana Pineda.

(...) ¡Pedro!, cuando se quiere
se está fuera del tiempo,
y ya no hay día ni noche, ¡sino tú y yo![344]

Las similitudes de la poética de Lorca con algunos puntos de la poética sufí no dejan de ser sorprendentes, sobre todo en lo esclarecedoras que resultan para comprender la poesía del granadino. La descripción de vida-muerte que proporciona la experiencia amorosa en Lorca, adquiere gran claridad a la luz de algunas descripciones sufís de lo que es el amor.

Si estás atado por el amor, no busques desligarte. Si eres matado por el amor, no busques retribución. El amor es un fuego que consume y un mar sin límites. Es a la vez el alma y el Amado de las almas. Es la historia sin final y el dolor sin cura. El intelecto queda confundido al percibirlo, y el corazón es incapaz de recibirlo, mientras que el amante es su víctima sacrificial. Es el ocultador de lo manifiesto y el revelador de lo escondido.

El amor es la vida del corazón. Si llega suavemente despedaza el corazón, extrayendo todo lo que no es él mismo. Si llega tormentoso, vuelve al corazón del revés, haciéndolo desgraciado ante todo. El amor no es dolor, pero trae el dolor. No es aflicción, pero visita a la aflicción en la cabeza de uno. Es tanto el promotor de la vida como el dador de la muerte. Y tanto es la poción del alivio como la causa de la enfermedad[345].

El componente dionisíaco es clarísimo, se habla de despedazamiento, de victima sacrificial, y dolor y gozo se transmutan uno en otro, pero la emoción amorosa ha sido refinada hasta un punto que se encuentra más allá del dionisismo. El par Dioniso-Eros, en toda su violencia clásica, ha alcanzado una difícil ternura semita, gracias a la interposición de velos sobre el cuerpo de lo amado, y al hacer esto, se ha enduendado. El amor duende oculta lo manifiesto y revela lo escondido, la realidad y la apariencia inician un juego íntimo gozoso que ya no es clásico, una relación entre un yo y un tú que se descubren mutuamente a partir de la herida amorosa. Y este giro en la perspectiva amorosa que dan los sufís es el que adopta Lorca. Comparemos el fragmento anterior con éste del poeta granadino.

¡Ay voz secreta del amor oscuro!
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida! ¡
ay aguja de hiel, camelia hundida!
¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!

¡Ay noche inmensa de perfil seguro,
montaña celestial de angustia erguida!
¡ay perro en corazón, voz perseguida!
¡silencio sin confín, lirio maduro!

Huye de mí, caliente voz de hielo,
no me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.

Dejo el duro marfil de mi cabeza,
apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!
¡que soy amor, que soy naturaleza![346].

El carácter paradójico del sentimiento amoroso en Lorca y en los sufís es el mismo, es pensado de la misma forma y es sentido de la misma forma. Las diferencias fundamentales se dan en la naturaleza del amado, pues mientras que para los sufís a partir del ser humano particular que se ama se está amando a Dios, y se descubre a Dios de manera triple como el Amado, el Amante y el mismo Amor, para Lorca el amado es ante todo humano y el amor es un amor humano que produce una forma de espiritualidad exclusivamente humana.

No obstante, Lorca, al igual que los místicos más tradicionales, comprende que el conocimiento que permite la unión amorosa sólo es posible atravesando la noche oscura.

Amor de mis entrañas, viva muerte:
en vano espero tu palabra escrita
y pienso con la flor que se marchita
que si vivo sin mí, quiero perderte.
El aire es inmortal. La piedra inerte
ni conoce la sombra ni la evita.
Corazón interior, no necesita
la miel helada que la luna vierte.
Pero yo te sufrí, rasgué mis venas,
tigre y paloma sobre tu cintura,
en duelo de mordiscos y azucenas.
Llena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura[347].

Frente a la inmortalidad e insensibilidad de los elementos, Lorca se siente desgarrado por el recuerdo de un duelo amoroso. Amor físico y espiritual se entremezclan y confunden. Su corazón interior, su centro, se siente herido al experimentarse como exterioridad, al llegar a ese límite que es el cuerpo del otro. Pide entonces, o bien la disolución en

el otro, llenándose el amante de todas las palabras del amado que anhela, o la soledad amorosa de la noche oscura en la que vive como parte de si mismo. Realmente, la petición es la expresión del deseo de salir de la incertidumbre, el deseo de salir de esa experiencia límite que sufre el amante y le desgarra de forma tan fructífera poéticamente. Nótese, además del tema de la noche oscura, el *vivo sin mí* y el *corazón interior,* tan consonante con los temas de la poesía de los místicos de Ávila.

La noche oscura de la que habla Lorca es ya -tal como la concibe San Juan- un estado espiritual en el que se comienza a salir de la ignorancia de Dios para acercarse al camino de los perfectos[348], y alcanzar otra forma de ciencia, un tipo de ciencia que como el místico Al-Qushairi dijera, está próxima al desmayo y la perplejidad[349].

Entréme donde no supe,
y quedéme no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo[350].

Esta especie de *santa estupefacción* es un fenómeno sobre el que también había insistido Santa Teresa al hablar sobre su cuarto modo de oración -aquélla en la que se recibe la gracia divina análogamente a como la lluvia cubre la tierra[351]- en la que se produce la pérdida de todas las facultades y la imposibilidad de ver, oír, o entender nada[352]. Se trata del avance por la *vía purgativa o purificativa* en la que el místico practica el ascetismo hasta desligarse de todas las cosas del mundo. La vía purgativa conduce directamente a la *vía iluminativa*, en la que, gracias a la introversión, no sólo se abandona el mundo tumultuoso de los sentidos, sino que se alcanza el *hombre interior*, el alma más interna alejada de los sentidos en la cual la semejanza divina y la verdad se manifiestan[353]. Y este es el corazón interior del que habla Lorca en su soneto, el centro donde se entabla una lucha no sólo con lo racional, sino la propia sensibilidad debe ser puesta en suspenso mediante un ascético combate capaz de transmutar todos los valores. La noche oscura es dichosa en el soneto de Lorca, tan dichosa como la propia consumación del amor: la palabra de autoentrega del amado es tan deseable como la propia noche espiritual. De hecho, no puede haber

otra forma de unión que no siga el camino de la noche oscura. En la noche oscura, el místico es humillado y ensalzado, levantado y preparado para la libertad del espíritu. El proceso es el de una muerte en vida: el yo del poeta muere en la experiencia de Dios para recibir allí una vida nueva o identidad[354]. El poeta se ciega con respecto a lo sensible y lo racional para dar salida así a algo sin imagen, algo que brota de lo más profundo de su psique[355]. Claro que para poder expresar dicho contenido tiene que hacerlo en alguno de los moldes mínimos en los que aflora la Conciencia Universal: las artes musicales, y las formas más generales de la emotividad.

No obstante, la noche oscura lorquiana no es totalmente identificable con la noche oscura de los místicos religiosos, pues no es buscada para la unión con Dios, aunque no hay ninguna duda de que el desgarro amoroso que Lorca está sufriendo constituye también una experiencia mística. Sería un error considerar que la experiencia mística de Lorca no es genuina por el contenido humano de su amor, siempre presente.

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
quiero mi libertad, mi amor humano
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
¡Mi amor humano![356]

Lorca proclama y reclama lo humano antes que cualquier otra cosa. Ni sueño ni mundo le interesan, no hay más realidad que lo humano. Los versos, dirigidos a una voz divina, anteponen lo humano, como lugar de la libertad, a todo lo demás. Algo semejante encontramos también en la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar,* donde Lorca hace una enérgica petición de corporeidad y de materia, una materia que en su nada, en su vacío de ser siempre mutable, ser siempre cambio, es también, precisamente por ello, una forma de libertad.

(...)Es tu cuerpo, galán, tu boca, tu cintura,
el gusto de tu sangre por los dientes helados.

Es tu carne vencida, rota, pisoteada,
la que vence y relumbra sobre la carne nuestra.

Es el yerto vacío de lo libre sin norte
que se llena de rosas concretas y finales (...)[357].

Esta concreción corporal es tan plenamente mística como la afirmación más etérea de cualquier místico de la vía negativa. La experiencia mística, en cuanto que es el encuentro con lo numinoso puede ser teísta o atea, panteísta, materialista, idealista, extravertida o introvertida, personal o transpersonal , y en cada caso es sentida por el individuo como el encuentro con lo que es completamente diferente, lo otro radical, lo que es indeterminable y libre[358].

El encuentro de Lorca con el numen toma la forma del amor enduendado, un amor que saca su *yo* de la estructura que constituye su conciencia para enfrentarlo a algo que no sólo es imponderable e inasible, sino también destructor y peligroso.

Esta luz, este fuego que devora,
este paisaje gris que me rodea,
este dolor por una sola idea,
esta angustia de cielo, mundo y hora,

este llanto de sangre que decora
lira sin pulso ya, lúbrica tea,
este peso del mar que me golpea,
este alacrán que por mi pecho mora,

son guirnalda de amor, cama de herido,
donde sin sueño, sueño tu presencia
entre las ruinas de mi pecho hundido.

Y aunque busco la cumbre de prudencia
me da tu corazón valle tendido
con cicuta y pasión de amarga ciencia[359].

El encuentro con el numen Dioniso-Eros-Duende no es victorioso, el poeta es siempre devorado y destruido, pero para poder volver a formarse en el proceso de la herida que nunca se cierra, la herida de la vida que Lorca llama la herida del duende, herida que consiste en la apertura continua del *flujo virtual* que no se cristaliza o condensa en ninguna *forma*. El numen hace que cielo y tierra sean experimentados con angustia, que el amante no encuentre interés ni sosiego fuera del amado: ni las riquezas de este mundo ni las promesas de otro valen ya nada. Y todo este llanto y dolor es la guirnalda del amor, la corona del premio y castigo. El amor enduendado golpea con furia la casa del yo hasta reducirla a ruinas, hasta que por sus muros desolados sólo corre la presencia del ser amado. El poeta busca la prudencia y la mesura, pero es lanzado hacia el corazón, donde encuentra el centro de la tormenta y se descubre viviendo un desgarro que anula todo pensar, enfrentado a un numen que absorbe toda su personalidad y la transforma.

Si leemos el último verso del soneto del amor oscuro, *¡que soy amor, que soy naturaleza!*, observamos que Lorca está sugiriendo la coextensión de amor y naturaleza: donde hay naturaleza hay amor. En *El público* Lorca va a afirmar que el amor no es una fuerza exclusivamente humana. Primero al extender la relación de Romeo y Julieta a todo lo creado.

> Hombre 1. *¡Y qué bonito título! Romeo y Julieta.*
> Director. *Un hombre y una mujer que se enamoran.*
> Hombre 1. *Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta un mapa*[360].

Y más adelante, en el cuadro segundo, cuando la *Figura de Cascabeles* y la *Figura de Pámpanos* juegan a una persecución amorosa metamorfoseante: el amado cambia su *forma* y el amante lo persigue adoptando otra que se ajusta a la nueva del amado, llevando el amor por todos los reinos de la creación[361]. Las dos escenas están proclamando una misma poética: la del amor como fuerza de la naturaleza, como la fuerza que lleva al cambio, a la metamorfosis. La

escena proteica de la persecución se corresponde con el mitologema de la huida, y hay un buen número de héroes a los que se ajusta[362]. Desde nuestro punto de vista es precisamente Dioniso, capaz de transformarse en aguas, tierra, plantas o animales, la figura más interesante de todos estos mitos, especialmente si mantenemos en mente los dicho más arriba sobre su identidad con Eros.

Amor y naturaleza, Eros y Dioniso, máscaras de la Conciencia Universal, son ambos cambio y movimiento, por eso Lorca los pone siempre en estrecha conexión, como hicieran los órficos[363], y los trovadores. Comparemos estos versos trovadorescos:

Tanto tengo mi corazón tan lleno de alegría
que todo cambia ante mis ojos de naturaleza[364].

con estos de Lorca:

Todo el paisaje casto mi corazón transforma,
En un ruido de ideas humildes y apenadas[365].

La tristeza o la alegría del corazón, el órgano del amor, es capaz de la metamorfosis y la alquimia. El arte de los trovadores es un arte análogo al de la alquimia. En ésta las materias se transmutan unas en otras con una abolición total de las fronteras entre arte y naturaleza, pero también entre el humano y Dios. Por eso el poeta en sus versos sugiere que su arte se parece a los poderes de la naturaleza[366], pues actúa como ella cambiándolo todo. El amor es entonces la fuerza moldeadora de la naturaleza a través del verso del poeta. Es el mismo tipo de alquimia amorosa que encontramos en el enduendado San Juan[367].

(...)porque en todo semejante
él a ellos se haría
y se vendría con ellos
y con ellos moraría
y que Dios sería hombre
y que el hombre Dios sería[368].

Aquí, Dios mismo baja la escala por la que el hombre sube y se encuentran a mitad de camino, encuentro en el centro del corazón en el que la *amada* se transforma en el *amado,*[369] donde se unen los principios celestes y terrestres en una única identidad. Es la experiencia del carácter completo de todo lo creado a través del entusiasmo amoroso.

La continuidad del amor con la naturaleza es apreciable también en la dinámica de las tragedias lorquianas. En ellas comprendemos que para Lorca es la naturalidad del amor lo que precisamente lo hace incontrolable, y lo contrapone a la dimensión moral.

Que yo no tengo la culpa
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas[370].

En estos versos las fuerzas sexuales y generativas arrasan cualquier marco moral. El olfato, sentido de la tierra, responde ciegamente a las glándulas sin permitir que la información de los sentidos llegue a ser procesada por un centro emocional o mental. La dimensión moral queda entonces como algo meramente humano, como algo natural dentro de lo natural, pero no precisamente con demasiada fuerza; en ningún caso como la fuerza del cambio que es el amor. De hecho, la dimensión moral queda hecha añicos en cuanto que el amor sopla con toda su fuerza, como comprobamos en las tres tragedias lorquianas. Lorca coincide en su planteamiento con la visión dionisíaca del mundo: la moral y la razón vienen después de que la pasión ha completado su curso[371], son su sedimento, las pepitas de oro que deja en el fondo la corriente del amor. El amor enduendado obedece tan sólo a los ciclos vitales.

Pero la concepción poética de continuidad entre amor y naturaleza, del amor como recreador de la naturaleza, se corresponde sobre todo con el Lorca más maduro, como podemos comprobar al leer sus escritos místicos de juventud. En ellos hay un choque entre los valores

éticos recibidos del catolicismo[372] y la sensibilidad panteísta o elemental que leemos en sus poemas.

> *¿Qué hay detrás de mí? ¿Qué tiene de muerte en vida mi alma...? ¿Por qué mi corazón siente más de lo humano? ¿Qué dos fantasmas de agonía una y de vida otra, luchan en mi espíritu? (...) La pasión es en mí algo que me da vida y muerte al mismo tiempo. Muerte al cuerpo y vida al espíritu. La pasión es en mí perfume eterno, y pasa una y llega otra y todas encuentran nido amoroso en mi corazón. Pero por encima de las pasiones está lo trágico y lo supremo en mi ser. Las pasiones son muertas todas por la gran pasión... Yo amo a las pasiones y las detesto porque mi espíritu es doble...El cuerpo es el ejecutante de las pasiones y muchas veces mi voluntad se despierta entre sus cadenas de sangre y me habla de castidades y de misticismos*[373].

Puede que de esta desarmonía inicial entre cuerpo y espíritu (utilizando esta terminología en el confuso sentido lorquiano), se derive el hecho de que su poética de madurez haga un énfasis mayor en los aspectos más destructivos del *flujo virtual*. En Lorca la brecha entre lo humano y lo divino no queda resuelta sino a través de la queja, que es a la vez unión y separación amorosa, la queja es el desgarro que conlleva la terrible presencia del ser amado, terrible para el ego, pues es la espada que le cortará la cabeza.

Capítulo 3. La liminalidad del duende

3.1 Lo liminal

Para completar los conceptos del *flujo virtual* y la *forma*, me gustaría introducir la noción de límite, o más precisamente, el concepto de *lo liminal*, o de la experiencia límite en el arte. La noción no es ajena a Lorca, quien la expresa cuando nos habla de la herida que nunca se cierra, el lugar donde una cosa se convierte en otra, donde el corazón se abre al mundo, lo interno a lo externo.

> *El duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles*[374]*.*

El duende ama el límite, se siente impulsado hacia el margen, y sólo allí puede aparecer. El arte del duende no trata de la construcción de *formas*, ni le preocupan los números ideales, su campo de acción es el de la disolución, la zona intermedia donde se crean y destruyen las cosas. Su campo es el umbral, allí donde aparece la *forma* desde el *flujo virtual* o donde aquélla desaparece en éste.

Las puertas abiertas
dan siempre a una sima
mucho más profunda
si la casa es vieja (...)
(...)¡Qué trabajo nos cuesta
traspasar los umbrales
de todas las puertas![375]

La puerta abierta, el umbral, es el *limen*, lo que se encuentra entremedias y no es ni una cosa ni otra, el lugar del cambio y del encuentro con el numen, con lo otro radical. En el umbral está la sima, el mundo sin límites ni medidas, algo que en estos versos Lorca refuerza con la falta de marcas temporales de la casa vieja. En el umbral se suspenden las relaciones ordinarias del espacio y el tiempo y el dolor deja de tener un término preciso[376]: nos encontramos en el territorio de las fronteras oscuras e inciertas, estamos en el filo.

¡Oh río grande mío!
¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo![377].

El poeta se experimenta en el límite de sí mismo, descubre unas fronteras que no conocía como propias, y comprueba como su individualidad se extiende a todo el universo, un todo perfectamente animado con respecto al que siente continuarse. Esto lo consigue gracias al amor. A través del amor se rompe la individuación y se abre el límite, y este es hiriente y es herida, el corazón se convierte en llaga a la vez pasiva y activa, cicatrizando la brecha con la naturaleza a la vez que se abre siempre más a ella.

La experiencia del umbral tiene siempre una dimensión comunitaria. El artista del duende abre la *herida incurable* en el seno de su comunidad, para exponer a sus miembros a la convulsión de sus valores, una convulsión general de fundamentos que permite a esta comunidad un posterior crecimiento y evolución. Los límites propios se expanden, se incluyen nuevas experiencias y se asimila lo otro, lo distinto, el numen encontrado en el umbral. El límite es experimentado por una sociedad en las artes interpretativas, a todos los niveles de escala y complejidad[378], siempre que abandona un estadio de vida cotidiana para retornar posteriormente a él cambiada en algún sentido[379]. Victor Turner ha expresado así lo que es la liminalidad.

> *La liminalidad es, por supuesto, un estado ambiguo, pues la estructura social, mientras que inhibe una satisfacción total plena, da una medida de finitud y seguridad; la liminalidad puede ser*

> *para muchos más el acmé de la inseguridad, de la aparición del caos en medio del cosmos, del desorden en el orden, que el medio por el cual se alcanza la satisfacción interhumana y trashumana así como los diversos logros. La liminalidad puede ser la escena de la enfermedad, desesperación, muerte, suicidio, la ruptura sin replazamiento de los lazos sociales normativos bien definidos. Puede ser anomia, alienación, angustia, las tres siniestras hermanas alfa de muchos mitos modernos*[380].

El límite es algo que se encuentra de manera cíclica. La liminalidad no es el estado único de una sociedad, ni el más frecuente. Pero es en la condición de liminalidad cuando se da la escena apropiada para la emergencia de los valores más profundos, en forma de dramas y objetos sagrados, o también por la aparición de los escepticismos más violentos acerca de los valores del pasado. En una situación liminal los instintos, los sentimientos y el intelecto de una comunidad disparan y entrecruzan sus diferentes pulsos, produciéndose una convulsión general, más o menos fuerte, de todos sus valores. El poeta amplifica y focaliza en sí mismo la situación liminal de su comunidad, para después, como demiurgo, reconfigurar la realidad social en su obra, estableciendo las nuevas relaciones de sus miembros entre sí y de éstos con la naturaleza.

Los fenómenos estrictamente liminales son más propios de sociedades tribales y agrarias, mientras que en las sociedades que surgen a partir de la revolución industrial, se dan lo que podríamos llamar fenómenos *liminoides*, es decir, fenómenos que parecen liminales sin ser estrictamente liminales[381]. Este tipo de sociedades han conseguido imponer algunos filtros a lo liminal, despojándolo de gran parte de su contenido caótico. Los fenómenos liminoides florecen dentro de sociedades que Turner ha llamado de *solidaridad orgánica*, en las que sus miembros están ligados entre sí mediante relaciones contractuales[382]. Lo liminoide es una especie de doma de lo liminal mediante su ubicación en un espacio-tiempo perfectamente controlado, en el que se minimiza la capacidad disruptiva de lo liminal. Lo liminal es lo que permanece abierto, sin acabar, y conlleva la carga de anomia de la que hablaba Turner más arriba. El control sobre esta anomia se

consigue mediante una estricta plasmación de los rituales, pero sobre todo mediante la transformación del rito en espectáculo. Realmente el paso del rito al drama es un paso pequeño: basta con interrumpir una ceremonia para darle contenido teatral completo. El paso desde lo liminal a lo liminoide se da cuando incluimos lo nuevo y lo marginal de forma consciente y se espera en la representación lo inesperado y lo sorprendente, pero desarmado de todo su contenido anómico al otorgarle un espacio-tiempo bien preciso para su ocurrencia. Este paso comenzó históricamente con el control de los dramas musicales que ya se dio en Atenas, todos ellos provenientes de cantos y danzas corales de tipo ditirámbico de fuerte contenido liminal[383], pero en general se trata de un proceso llevado a cabo por toda sociedad en algún momento de su camino hacia formas de organización no tribal.

El duende, que expresa la sabiduría de una vieja cultura, expresa lo liminal. El flamenco, tal como lo conoció Lorca, puede ser considerado como paradigma de fenómeno liminal. Los cantaores eran, lo mismo que hoy en día en parte lo siguen siendo, personas totalmente marginales que interpretaban su arte para comunidades muy cerradas, de corte tribal o casi tribal, como es el caso de los gitanos, o como el que se vivía en los cafés cantantes frecuentados por los *aficionaos* de la época de Lorca. Podemos leer en la conferencia del duende acerca de la irrepetible interpretación que hizo la Niña de los Peines, buscando el límite, matando la voz con un vaso de cazalla, para llamar al duende a escena ante su pequeña tribu de selectos.

> *Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido*[384].

En otras palabras, tuvo que recrear en sí misma la liminalidad grupal de su auditorio para conseguir traer al duende y producir la emoción nueva, transformatoria que lo caracteriza. *La Niña de los peines* tuvo que ponerse a la altura de sus oyentes, ser la chamán de aquella especial comunidad tribal, lo que requería la reproducción en sí misma de las condiciones de liminalidad de la tribu. Para ello tuvo que asumir

como propia la vulnerabilidad de su grupo, y con el fuego de ese riesgo forjar las emociones requeridas para producir una catarsis.

Lorca, junto a Falla y otros artistas e intelectuales[385], organizó el primer festival de cante jondo precisamente para sacar a la luz esas ocultas bellezas enduendadas. Aunque al proceder así estaba transformando la liminalidad flamenca en un fenómeno liminoide[386], el impulso principal no era, obviamente, esto, sino la búsqueda de una forma de arte musical más auténtico y una huida bien premeditada de todo el espectáculo musical de la época, que con la ópera de principios de siglo había llegado a su total agotamiento. El flamenco servía para rechazar dicho arte establecido a la vez que para reivindicar una corriente artística de más profundas raíces. Esta huida, aunque hacia lugares distintos al flamenco, es característica común a todo el arte de las vanguardias europeas, que se sumergen en busca de nuevo material en las regiones más antiguas, las más arcaicas, en las zonas donde se da lo liminal.

Tiene especial importancia en relación a Lorca la búsqueda de lo liminal que sigue el surrealismo. Lorca bebió de la corriente surrealista, aunque quizá no tan profusamente como a veces se ha pensado. Como él mismo manifestara, el surrealismo le hizo ver la poesía y sus temas con un juego nuevo, con más lirismo dentro de lo dramático, con más patetismo incluso, aunque dicho patetismo fuera frío y preciso[387]. A pesar de que siempre tratara de marcar la distancia con respecto a la vanguardia surrealista, encontramos paralelismos en algunos de sus objetivos estéticos, especialmente en el interés del arte como fenómeno liminal. No obstante, hay notables diferencias en las formas en las que se manifiesta dicho interés, no sólo entre Lorca y los surrealistas, sino en el seno del propio surrealismo.

Recordemos cómo Artaud buscaría la liminalidad en México, una búsqueda desesperada de las fuentes mágicas del espíritu primitivo, con la intención de hacer resurgir en el arte a los dioses del agua y de la tierra para así revitalizar una civilización que había perdido el contacto con lo real[388].

> *Frente a la cultura de Europa contenida en textos escritos y que hace creer que la cultura se pierde cuando se destruyen los textos,*

afirmo que hay otra cultura bajo la cual han vivido otros tiempos, cultura perdida que se basa sobre una idea materialista del espíritu[389].

Este espíritu materialista tiene mucho que ver con lo que en Lorca he llamado la poesía elemental: es el reconocimiento de la animación total de la naturaleza, cuyos elementos forman un único entramado con el humano y sus emociones. El texto escrito es un elemento más del gran texto que supone toda la naturaleza. Mientras que para la cultura moderna los textos escritos determinan hasta cierto punto el límite de lo real, en el sentido de que la ley es escrita y da los márgenes de lo que es controlable por la sociedad, las culturas arcaicas trazan sus límites de la realidad en las interacciones de los elementos, de una forma más fluida. Artaud encuentra en las civilizaciones de Mesoamérica lo que Lorca en los gitanos: los límites de la cultura moderna, lo que ha sido negado y se encuentra en el borde, el lugar en el que se abisma la racionalidad occidental.

A otro nivel, Artaud reprodujo lo que Breton pretendiera con su búsqueda en las zonas más oscuras de la psique, aunque el afán de ruptura en Artaud es mayor que en aquél. Breton, mediante su vinculación al psicoanálisis freudiano, traza una línea de continuidad con todo el pensamiento occidental, continuidad apreciable en la actitud científica y la planificación estrictamente racional de los objetivos de su arte.

La idea de surrealismo tiende simplemente a la recuperación total de nuestra fuerza psíquica por un medio que no es otro que el vertiginoso descenso dentro de nosotros, la iluminación sistemática de lugares escondidos y el oscurecimiento progresivo de otros lugares, el paseo perpetuo en plena zona prohibida[390].

El objetivo de esta entrada en lo liminal es el de modificar completamente su paisaje, iluminar aquí y oscurecer allá, reconfigurando los valores. El surrealismo, según Breton, pretende provocar una crisis de conciencia general en la especie humana, en la que el mundo se perciba ya sin contradicciones[391]. Este proyecto de luces poco tiene que ver con el de Artaud, o con el de Lorca, en los que

la inteligencia ha cedido por completo el paso a la expresión del corazón, del centro descentrado (con respecto a lo que sería la lógica social de la modernidad) del humano. Por otro lado, el proyecto bretoniano de la escritura automática conlleva un tipo de planificación técnica y de control sobre lo liminal que lo hace inmediatamente liminoide. En otras palabras, Breton proyecta sus propias *formas* históricas, su conciencia personal, sobre el *flujo virtual*, y recoge allí tan sólo simulaciones de su propio orden: encuentra en lo oscuro del devenir universal tan sólo lo que su *forma* específica de racionalidad le deja encontrar.

> *Escriba deprisa, sin objeto preconcebido, lo bastante deprisa como para no retener y no ser tentado a releerse. La primera frase vendrá sola, tanto es así que a cada segundo es una extranjera a nuestro pensamiento consciente, el cual no pide sino exteriorizarse*[392].

En este programa se está limitando la escritura a un grupo de asociaciones pretendidamente libres. Por ejemplo, se evita la relectura, cuando puede ser precisamente una relectura rápida lo que permita descender a esos lugares más oscuros que se pretende iluminar, pues puede que sea entonces cuando se desarrollan las asociaciones más interesantes, o que se de el proceso de formación desde lo informado. Lo que quiero enfatizar es que Breton no considera las limitaciones con las cuales está trabajando. La escritura automática pretende ser algo así como una improvisación musical. La improvisación es el ideal artístico de la música dionisíaca tanto como el del duende, es el ámbito en el que parece que la intuición encuentra su mejor expresión, pero el tipo de improvisación que Breton practica, y la que Nietzsche o Lorca tienen en la cabeza, es muy distinto. Breton no parece tener en cuenta algo que Nietzsche, y Lorca tras de él, comprendieran perfectamente como músicos: la improvisación sólo se manifiesta dentro de los moldes o *formas* en los que se ha educado el improvisador, y además, el artista dionisíaco tiene que mantener un control sobre sus acciones más allá de lo que deja entrever la técnica bretoniana[393]. Por eso Lorca

dice que el duende expresa sabiduría de vieja cultura, y no lo oscuro en general, pues la expresión artística tiene que ocurrir en una *forma* histórica específica: el cantaor improvisa dentro de los márgenes que el mismo se concede con la seguiriya (o la *forma* que sea), y a partir de un molde mínimo espera la aparición de la emoción enduendada donde ya las *formas* pierden todo sentido. El artista del duende parte de unas *formas* dadas y las pone en el límite para contemplar su disolución y su posterior reformación: la experiencia que se busca es la de una emoción recién creada. Breton pretende pasar sin estas *formas* mínimas y su arte sólo es capaz de crear experiencias frustrantes. El arte necesita, como dijera Mark Rothko, toda una gama de *formas* intermedias, monstruos, dioses y semidioses, para poder poner en escena nuestro drama humano, de lo contrario se hunde en la melancolía[394], o en la frustración del enfrentamiento con una simulación de esas *formas* intermedias, como es el caso del surrealismo.

La liminalidad que observamos en Lorca y el surrealismo es común a todo el arte de principios del siglo XX. En una de sus facetas se muestra como un interés simultáneo hacia lo más arcaico y lo más nuevo, aquellos lugares donde la cultura moderna limita con otra cosa. Fuera del surrealismo encontramos un amplio interés por lo arcaico que no surge de las fuentes freudianas. Así Debussy y Satie, buscaban sonoridades arcaicas en los modos gregorianos o en las escalas pentatónicas, mientras que Stravinski expresaba con fórmulas rítmicas complejas las energías telúricas de transformación que estaba experimentado la sociedad industrial en su acelerado discurrir. El interés era, hasta cierto punto, la continuación del folklorismo de Glinka y Rimsky-Korsakov[395], interés que había prendido de forma generalizada a finales de siglo pasado entre los compositores europeos. Falla, siguiendo al musicólogo Felipe Pedrell, estudiaba en España los materiales musicales del flamenco con el mismo interés con el que Bartok y Kodaly se dedicaban a recoger melodías populares en Europa Central. Y de este subsuelo se nutre Lorca el músico. En el caso español es en parte la revalorización de todo el arte popular que desde Goya a Valle-Inclán se dio de forma general en toda la intelectualidad española[396] en busca de una identidad fugitiva. La búsqueda de dicha

identidad se observa en la producción de Lorca tanto en la reconstrucción que con Falla pretende hacer del primitivo canto andaluz, como en la profunda vinculación que establece con el romance en su poesía.

Contemporáneo de los compositores nacionalistas rusos, William Yeats estudiaba en Irlanda todo el *fairylore*[397]. Sus *Sidhe*[398] son análogos a las hadas[399] y, sobre todo, a los duendes lorquianos en su poética elemental, y en todos estos casos se trata de una análoga poética elemental del tipo que he descrito más arriba. Bien es cierto que en Yeats la poética elemental se encuentra imbuida dentro de una atmósfera teosófica que no tiene paralelo en Lorca, y que mientras éste se ahorró la investigación filosófica en los principios que practicaba, Yeats estaba muy bien versado en toda la literatura platónica y neoplatónica[400] en la que se fundamenta su práctica poética. Al igual que en el caso de Lorca, su noción de amor supone un giro con respecto al platonismo, y Eros es presentado como un cruel numen. Por otro lado, la recreación que hace del mundo de los druidas de Irlanda y sus misterios es más consciente, está más planificada, que las construcciones mitopoéticas de Lorca, cuya relación con los elemental y los misterios es siempre más intuitiva. Pero, a pesar de las diferencias, el impulso que lleva a ambos poetas hacia la naturaleza como un todo animado, así como a buscar lo liminal en lo antiguo, es común.

En pintura Gauguin expresaba a finales del siglo pasado la pérdida de instintos del artista europeo y reivindicaba un arte primitivista en su orientación[401], mientras unos años más tarde Kandinski buscaba en la forma abstracta las vibraciones más puras y primitivas[402]. Por su parte, Emil Nolde daba voz a todo el movimiento expresionista cuando se preguntaba por las razones que llevaban a los artistas de su tiempo a apreciar todo el arte primitivo, y reclamaba para el arte moderno la alegría del trabajo sin moldes y la expresión del placer y la energía vital[403]. El impulso primitivista se observa también en Picasso, Klee y muchos otros artistas de principio de siglo, que buscaban en otras culturas una renovación total de las estancadas fuerzas creativas europeas.

Con este rápido apunte simplemente quiero llamar la atención sobre el componente profundamente moderno del arcaísmo lorquiano. Realmente se trata de la misma corriente que lleva al mundo occidental hacia lo nuevo, un impulso en el que se funden pasado, presente y futuro en una comprensión histórica que comienza a ser global. La extensión de lo antiguo en lo moderno llegó a encontrar una explícita expresión en Lorca.

La energía moderna, el tanque y el biplano
Avivan en las almas el antiguo dolor.
La vida a cada paso refina las tristezas[404]

Aquí hay una continuidad total entre el pasado y el futuro. La energía moderna es como un fuelle que aviva un viejo fuego, el único fuego humano para Lorca, el fuego del dolor que propicia la conciencia de la propia mortalidad. Para Lorca la vida refina continuamente las tristezas por el proceso de mutación que vuelve a presentar el dolor como nuevo, envuelto en las formas diferentes de destrucción que suponen el tanque y el avión militar. Lorca comprende que lo nuevo y lo antiguo se funden en el carácter límite que tiene el mundo moderno, en su convulsión de valores. También comprende que la poesía del duende ocurre precisamente en esa zona liminal, y que por lo tanto, el arte del duende, con todo su arcaísmo, es precisamente el más apto para expresar el mundo moderno. Quizá la asimilación total de esto no la consigue Lorca hasta que visita Nueva York, momento en el que culmina la poética enduendada que llevaba años trabajando. La obra que surge de ese viaje, *Poeta en Nueva York*, es sin duda alguna el mejor ejemplo de la topografía liminal que caracteriza la poética del duende.

3.2. La comunidad enduendada

La poética elemental que observamos en Lorca y en otros poetas de la modernidad es, en principio, una corriente inversa a la construcción monolítica del *yo* iniciada por el cartesianismo y continuada por parte del idealismo alemán. En efecto, el panteísmo animista que hemos observado en la poética elemental lorquiana supone el reconocimiento de un *yo* disperso en todas las fuerzas

naturales, un *yo* que al reconstruirse mediante la creación artística crea el mundo. El panteísmo, al distribuir la conciencia por toda la naturaleza, hace sagrado cualquier proceso físico y destaca la dimensión inmanente de la divinidad. Desde un punto de vista panteísta el *cogito* cartesiano que centra el universo en las funciones cerebrales humanas es un absurdo. Pero para que un tipo de sensibilidad así fructificase en medio del mundo moderno fue necesaria la demolición del sujeto moderno propiciada por Nietzsche, proceso que, en cuanto crítica de la civilización europea, dio un impulso a la búsqueda de cualquier tipo de sensibilidad arcaica o, en general, no europea. El punto fundamental de esta demolición es el ataque frontal que Nietzsche establece contra la conciencia, de cuyo éxito parten la mayoría de los proyectos de las vanguardias. Recordemos cómo en su fragmentaria *Voluntad de poder*, Nietzsche ofrece una lista de los errores más comunes que ha soportado la filosofía en relación con la conciencia:

> 1. La absurda estimación de la conciencia; se hace de ésta una unidad, un ser: *el espíritu, el alma,* alguna cosa que piensa, que siente, que quiere.
> 2.El espíritu como causa, sobre todo siempre que aparece la finalidad, el sistema, la coordinación.
> 3.La conciencia considerada como la forma más alta que se puede alcanzar, como el ser más elevado, como Dios.
> 4.La voluntad introducida allí donde hay efectos.
> 5.El mundo real como un mundo espiritual, accesible a través de la conciencia.
>
> 6.El conocimiento considerado como facultad de la conciencia, allí donde existen conocimientos.
> Consecuencias:
> (...)Nos aproximamos a la realidad del *ser verdadero* por la dialéctica. Mientras que nos alejamos por los instintos, los sentidos, el mecanismo...
> El constante progreso hacia lo mejor no puede ser sino un avance hacia el hecho de ser consciente[405].

La crítica de Nietzsche se dirige contra el sujeto erigido por la filosofía[406], en concreto contra el papel central que le ha otorgado la epistemología, sujeto que para Nietzsche es una ilusión, una superstición que revela la debilidad escéptica con respecto a la inmediatez del cuerpo. El Dios que se destrona es el Dios de los sistemas, el Dios intelectual al que sólo se accede por una determinada ascesis mental, por un logos conceptual que condena la materia a ser la ilusión o el obstáculo a vencer, en un ascenso que lleva progresivamente hacia la máxima precisión conceptual, hacia la realización suprema del organismo perfectamente estructurado en la corona de la conciencia[407]. Nietzsche sustituye la noción de conciencia que la filosofía europea hereda de Hegel, y la sustituye por la de instinto y naturaleza en su afán de construir su estética dionisíaca. Los argumentos contra la Conciencia Universal no consiguen salir del estrecho ámbito materialista en el que se movían la ciencia y la filosofía de su época, pero sus efectos se dejan sentir dentro de ese marco moribundo de la filosofía de principios del siglo XX, rompiéndola desde dentro y permitiendo el florecimiento de nuevas formas de arte y pensamiento que rompen con el pasado inmediato burgués. La comprensión de este cambio de orientación de valores en Occidente es fundamental para comprender los versos iniciales de *Poeta en Nueva York* así como los supuestos de partida en los que se inscribe toda la obra. Lorca comienza diciendo:

Asesinado por el cielo[408].

Es decir, comienza con una queja ante el Dios celeste. Lorca afirma que ha sido asesinado por Urano, con una referencia implícita a la castración de Cronos a Urano de la *Teogonía*[409], pero invirtiendo el proceso: Cronos es ahora el que muere en manos del padre cielo. La afirmación sugiere el abandono del poeta frente a la Conciencia Universal, la orfandad y el desamparo en el que se desenvuelve la obra. En otro lugar de *P.N.Y* encontramos una variación sobre este tema.

No me tapen la boca los que buscan

espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo[410].

Se destruye la parte más vital a favor de la parte celeste. La proximidad en estos versos de Saturno-Cronos al cielo-Urano y a la castración, constituyen sin duda una referencia distorsionada a la *Teogonía*, pero una *Teogonía* donde ya no estuviese garantizado el sentido del mito. El cielo de *P.N.Y.* es un cielo demasiado lejano con respecto a la vida, el cielo de lo que Eliade ha llamado un *Deus otiosus*[411], una divinidad que ya no interactúa con la vida del hombre y que sólo es sentida como un vacío de sentido.

(...)porque tan solo el diminuto banquete de la araña
basta para romper el equilibrio de todo el cielo[412].

Para Lorca no hay una pretendida armonía celestial que se transmite a la tierra, sino que la tierra es un lugar de violencia, y hasta el festín de la araña sirve para probarlo. La pretendida armonía celeste es entonces una forma más de la violencia en cuanto que enmascara la crudeza del círculo de la vida y la muerte. Y en consonancia con esta concepción, la luz de todo el libro, la luz del cielo, es una luz violenta[413], y con sabor a metal acabado[414]. En *P.N.Y.*, cada punto de luz da una cadena al que la recibe[415], pues se trata de una luz desmedida[416], sentida como una gran espada que todo lo destruye[417].

Para Lorca, nietzscheano en este punto, en la idea del Dios celeste se está enmascarando de forma represiva el cuerpo, la vida de carne y sangre sobre la tierra. El asesinato propio que el poeta anuncia en el primer verso está sustituyendo al gran asesinato que se va a escenificar en todo *P.N.Y.*: el asesinato y despedazamiento del hombre moderno, representado por el hombre negro, cuyo destino en el mundo occidental es epítome del esclavismo y la explotación. El despedazamiento de los afroamericanos en el seno de la cultura estadounidense es comparable al despedazamiento general que siente el hombre moderno ante un mundo que le aliena. El negro supone para Lorca algo así como aquel elemento de la humanidad más próximo a su

condición primordial, más arcaico y más puro, como el gitano. También, la raza negra representaba para él la máxima vitalidad de la sociedad norteamericana por estar en rebelión constante contra un mundo ajeno, impuesto como un yugo por el hombre blanco. Lorca, como él mismo manifestara en una lectura pública de *Poeta en Nueva York*, pretendía escribir el poema de la raza negra en Norteamérica.

> *...Y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día encender la estufa de gas o guiar el automóvil o abrocharse el cuello almidonado, o de clavarse el tenedor en un ojo. Porque los inventos no son suyos, viven de prestado, y los padrazos negros han de mantener una disciplina estrecha en el hogar para que la mujer y los hijos no adoren los discos de la gramola o se coman las llantas del auto. En aquel hervor, sin embargo, hay un ansia de nación, bien perceptible a todos los visitantes, y si a veces se dan en espectáculo guardan siempre un fondo espiritual insobornable*[418].

Este comentario ácido e irrespetuoso nos llama la atención sobre la validez absoluta de la técnica del mundo moderno. En esto Lorca es nietzscheano y antihegeliano, pues está negando que la ciencia occidental realice al Espíritu Absoluto como sujeto, y manteniendo que el sujeto es más bien un espíritu histórico determinado: la ciencia es cultural y sus marcos no sobrepasan los de su propia cultura. Es decir, el sujeto que hace ciencia es el que ha dominado a todos los demás sujetos para adjudicarse la centralidad. Por otra parte, Lorca nos llama también la atención sobre la existencia de una corriente cultural más profunda, de un río subterráneo que recorre los componentes psicológicos más escondidos de la vida de estos pueblos africanos sometidos a la esclavitud en América, un componente más profundo que no es susceptible de cambio en los doscientos años transcurridos desde su llegada a una civilización que maneja un distinto principio de racionalidad. La relación de la cultura afroamericana con respecto a la

cultura blanca es compleja. No se da una mera superposición de elementos, como se ve claramente, por ejemplo, en la música de jazz. En este tipo de música, los acordes de séptima, novena, undécima, etc., no son estrictamente correspondientes a los de la armonía occidental, pues no se han introducido a partir del desarrollo de la armonía clásica, sino que constituyen ya toda una nueva aproximación al fenómeno musical: son acordes que han sido reinterpretados, resemantizados mediante un cambio de contexto. Cada uno de estos acordes refleja, como todos los objetos artísticos de la cultura negra, una particular tensión debida al desgarramiento entre dos mundos. La represión sufrida por estos pueblos africanos ha tensado su conciencia colectiva hasta hacerla no sólo ansia de nación, como dice Lorca, sino el motor para un desarrollo cultural de extraordinaria vitalidad. Si miramos con ojos blancos pensaremos que la cultura negra está anidada dentro de la blanca, y que lo que produce es una síntesis nueva de los elementos que se encontraban allí. Si miramos con ojos negros, veremos que lo blanco no es sino una máscara que se incorpora a un ritual muy antiguo. Lorca alterna estas dos miradas a lo largo de su libro, y en muchos momentos logra situarse en la zona liminal.

El poema *El rey de Harlem* es, si no el resumen de todo lo que se expresa en *P.N.Y.*, sí totalmente fundamental para comprender la obra, y merece ser examinado sección por sección y estrofa por estrofa. Comienza con un intrigante cuarteto.

Con una cuchara de palo
le arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara de palo[419].

El cocodrilo y el mono nos hacen pensar en algún tipo de selva, y esta cuchara multiuso parece una diestra herramienta de cocina, rudimentaria y sofisticada a la vez, en cuanto que es difícilmente mejorable. La ambigüedad de este primer cuarteto es sólo resoluble a posteriori en el poema: Lorca está proponiendo un tema que no apunta hacia un único lugar. Puede que alguien esté preparando los ojos de los cocodrilos para comerlos, y puede que los monos estén enredando alrededor de esta cocina selvática, y que el cocinero con rapidez los

eche golpeándolos en el trasero para que no se lleven la comida. O puede que esta escena de comida y matanza sea la forma en la que el cocinero negro de Harlem tiene la experiencia de su cocina, en un ritual en el que dos mundos, negro y blanco, ancestral y moderno, se hallan entrelazados aunque separados en sus significaciones.

En la estrofa siguiente leemos:

Fuego de siempre dormía en los pedernales
y los escarabajos borrachos de anís
olvidaban el musgo de las aldeas[420].

Éste es el fuego por encender, el fuego que palpita en la roca, que vive en ella antes que en la planta ardiente. Es el fuego de la cocina, pero es también otro fuego, el único fuego, el fuego de siempre, un fuego ideal, presto a materializarse a través de los pedernales en llamas o en lascas cortadoras con las que se despieza la caza. La aldea es introducida aquí a partir de un insecto, la comunidad es una continuación de la naturaleza, la aldea está alfombrada por un musgo verde. Harlem es aldea para el hombre negro, barrio de ciudad para el blanco. Pero, ¿cómo pueden los escarabajos emborracharse con anís y olvidar el mundo de las aldeas? En *El maleficio de la mariposa* Lorca muestra a un escorpión borracho en un drama enteramente protagonizado por insectos, y el mismo tono de fábula late en todo el poema neoyorkino, una fábula sobre la ciudad moderna, fábula inerte, como dirá en *Navidad en el Hudson*[421], un relato en el que se refleja la impotencia de la comunidad de los negros. ¿Puede ser este grupo de borrachos escarabajos la comunidad negra vestida con los duros cuellos y chaquetas de los blancos? Quizá el negro se emborracha para olvidar la miseria a la que se ve relegado.

La sociedad que se sugiere aquí es la *communitas existencial*, en el sentido turneriano, de la sociedad negra de Harlem. Una *communitas existencial* es una sociedad que se encuentra muy próxima a lo liminal, proximidad mucho mayor que la de una sociedad estructurada normativamente[422], como pueda ser la sociedad general de los blancos, que interpone todo tipo de filtros a las turbulencias del límite. En una *communitas existencial*, tipo Harlem, a diferencia de la

communitas normativa que es el resto de la sociedad neoyorkina, las relaciones entre los individuos son directas y sin mediación, y se produce un total confrontamiento de las identidades humanas, a menudo de duración efímera, del tipo del *yo-tú* de Martin Buber, o el esencial, *nosotros*[423]. Es decir, en la *communitas*, el *tú* buberiano sigue siendo siempre un *tú*, y no se convierte en un *ello*, en una cosa u objeto[424]. En la *communitas*, el *flujo virtual* es un numen, una divinidad, ni un inconsciente ni mera naturaleza, es un ser con el que se establece una relación íntima y directa. En este tipo de comunidades los objetos no son nunca del todo objetos, las *formas* mantienen en todo momento su vínculo con lo virtual, lo limitado es siempre considerado un momento de lo ilimitado, toda la existencia tiene un contenido numinoso. En Harlem el otro siempre es *tú*, la relación humana siempre es íntima, ya sea cordial o violenta. Como Buber señala, las comunidades primitivas viven sumergidas en un continuo relacional en el que el *yo* no está separado totalmente del *tú*[425], y por eso el *tú* no puede objetivarse. En la comunidad del hombre blanco, por el contrario, todo *tú* se ha convertido en un objeto para el *yo*, un objeto regulado en sus actuaciones conforme al derecho positivo. La *communitas* de Harlem simboliza la corriente más profunda social que subyace a la *communitas normativa* de la sociedad moderna, simboliza los fundamentos reprimidos de la urbe moderna, que tras sus órdenes y simetrías oculta algo bien oscuro: una estructura de violenta explotación, humillación y desprecio. Lorca utiliza la palabra *aldea* para designar esta comunidad y repite la palabra en otros tres poemas del libro[426]. De hecho, él comprende Nueva York como un grupo de aldeas[427] integradas, o relativamente integradas entre sí, para formar la comunidad normativa de los blancos, aunque cada una de ellas formando un único *nosotros esencial*.

En el cuarteto siguiente leemos:

Aquel viejo cubierto de setas
iba al sitio donde lloraban los negros
mientras crujía la cuchara del rey
y llegaban los tanques de agua podrida[428].

El viejo cubierto de setas, como el tronco de un árbol o como un trozo de hierba, iba donde lloraban los negros, marchaba hacia la comunidad de los blancos, iba al dolor. La cuchara del rey crujía, quizá por la presión de la palanca necesaria para desojar a los cocodrilos, o quizá su primitiva herramienta se resquebrajaba por la presión sofococante de un mundo extraño y alienante. ¿Y el agua podrida? Agua podrida es agua estancada, agua que no puede quitar la sed ni limpiar. El agua de *P.N.Y.*, cuando no es podrida es harapienta[429], es un agua oscura[430], en la que se ahogan las niñas, un agua que no desemboca.

No, que no desemboca. Agua fija en un punto,
respirando con todos sus violines sin cuerdas
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.
¡Agua que no desemboca![431]

Lorca dice que se trata de un agua fija, inerte, inmóvil, inactiva, un agua de la muerte más que un agua de la vida. Aunque su estancamiento y putrefacción presagie de forma fértil más vida. En el cuarteto de la oda que leíamos un poco más arriba, el estanque natural se ha convertido en Nueva York en un tanque de agua, un recipiente urbano. ¿Es acaso el tanque uno de los inventos del hombre blanco impuestos al negro que éste reinterpreta incorporándole una dimensión que le es propia aunque arcaica? La exhuberancia de estas imágenes complica la interpretación, pero van abriendo la mente del oyente poco a poco a un mundo en el que conviven a simultáneo varias perspectivas de las cosas.

En el quinteto siguiente de la oda leemos:

Las rosas huían por los filos
de las últimas curvas del aire
y en los montones de azafrán
los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado[432].

La actividad de esta escena de Harlem está ahora en manos de las rosas y de los niños. Las rosas huyen por los filos, las afiladas curvas del aire donde se deslizan escapando del agobio y el llanto, y con ellas quiere escapar la belleza. La rosa es una flor relativamente frecuente en *P.N.Y.*, aparece en veintiuna ocasiones. Dos veces más aparecerá en la oda de Harlem, y tanto aquí como en los otros casos es siempre el símbolo de la belleza, una belleza negada en el gueto, y negada en el libro como muestra del olvido de la intensa realidad de las diferentes *communitas* que integran Nueva York[433]. La ciudad no es ciudad de bellezas harmónicas, no es una ciudad celeste en la que la belleza de la rosa lo llene todo, sino que en Nueva York hay una armonía rota, una rosa quebrada y maniatada a esos trenes de sangre que Lorca destaca como característicos de la ciudad[434]. La belleza de la ciudad es hiriente.

Manzanas levemente heridas
por finos espadines de plata,
nubes rasgadas por una mano de coral
que lleva en el dorso una almendra de fuego,
peces de arsénico como tiburones,
tiburones como gotas de llanto para cegar una multitud,
rosas que hieren
y agujas instaladas en los caños de la sangre[435]

Estos intensos versos de otra de las odas del libro nos presentan imágenes de continua laceración y desgarro, pero Lorca parece sugerir que no son imágenes exentas de belleza, una belleza enduendada sólo apta para ojos rotos por el dolor. Se trata de la belleza de una rosa destructora y destruida, solo presente como rosa en un espejismo de la mirada, con su olor difuminado y perdido en toda la descomposición que emana la ciudad, transmutándola en una rosa de azufre[436]. Los montones de azafrán del último quinteto que veíamos de la oda de Harlem, son quizá los montones de anaranjada arena en la ruina y el descampado urbano. Pero las imágenes nos devuelven, sobre todo, a la cocina, tanto por el azafrán como por el proceso de machacar que hacen los niños, quienes parecen dispuestos a comerse las ardillas después de prepararlas culinariamente. Los niños, ruborizados en su

frenesí destructor, muestran un rojo manchado, el oscuro rubor de la piel negra, un rojo encendido como los pedernales antiguos donde vive el fuego de la aldea, absorbiendo el rojo de unas rosas ya escapadas o convertidas en estos pequeños. La proximidad en un verso de las rosas y los niños vuelve a darse en otro poema del libro[437], proximidad que sirve como reforzamiento simbólico mutuo: la belleza de la rosa es la de los niños, originaria y primordial, pero también punzante y violenta como un niño de gueto. Niño y rosa subrayan los mundos de lo virtual y del límite que se dan en Harlem, donde bien y mal se han fundido en un filo enduendado, como el de la navaja que esgrimen los pequeños del arrabal[438]. Los niños en todo el libro son como una extensión de la *communitas existencial*, de las aldeas que integran la ciudad, pues los niños no pertenecen aún a la comunidad normativa, son otro de los límites de la ciudad y por tanto donde se manifiesta de manera más clara la contradicción y la violencia[439].

En la siguiente estrofa de la oda leemos:

Es preciso cruzar los puentes
y llegar al rumor negro
para que el perfume de pulmón
nos golpee las sienes con su vestido
de caliente piña[440].

En este quinteto Lorca destaca la distancia de dos mundos separados por los puentes simbólicos de la ciudad, distancia que sirve para expresar la diferencia de las dos comunidades, pero también para representar la distancia entre los componentes más profundos del humano: su inmensa parte inconsciente sobre la que se eleva como punta de iceberg su débil conciencia, su civilización. El puente establece la continuidad que hay entre los dos mundos. En la orilla negra encontramos el perfume de pulmón, el aliento de la entraña, la esponja vital o piña caliente que al dilatarse nos golpea en la sien, en nuestro cerebro gris de blancos, con irreconocible lenguaje. La *communitas* negra se encuentra de manera continua en el límite, es un rumor, un sonido indiferenciado. Toda su actividad ocurre como en un

sueño, tal como leemos en el otro gran poema de la sección de *Los negros.*

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas[441].

Es decir, la ciudad es el lugar de la oscuridad, el sueño, el sonambulismo (del que se habla en la estrofa previa a ésta) -más si cabe, porque Nueva York, como dice Lorca en otro poema, es una ciudad que no duerme, una ciudad que desconoce el olvido y el sueño[442]. Esto nos da una imagen de la *communitas negra* viviendo al borde de lo liminal, danzando sobre algunas cenizas finales, sobre los restos de un mundo en descomposición acelerada.

En la estrofa siguiente de la obra leemos:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente
a todos los amigos de la manzana y de la arena;
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas,
para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas,
bajo el amianto de la luna,
y para que nadie dude la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas[443].

La violencia que han ido acumulando los versos precedentes explota ahora con un gran grito tribal que declara la guerra a la raza blanca, en la figura del vendedor rubio, y los amigos de la manzana y la arena. ¿Qué quiere decir Lorca con esta expresión? Si echamos un vistazo rápido a la simbología de la manzana en relación a la oda, podemos ver la manzana como objeto que representa el conocimiento moral del

mundo, tal como aparece en el Génesis; pero también la manzana puede ser vista como fruto de la inmortalidad poética[444], símbolo emparentado hasta cierto punto con el bíblico. En tercer lugar, la manzana puede ser símbolo de la regeneración, como ocurre en la mitología con las manzanas de Hércules o las de Freia. La arena de la que habla Lorca quizá sea la arena que mide el tiempo, quién sabe, lo que sería absurdo es reclamar transparencia analítica para estos versos que nos han introducido con su compleja rítmica de imágenes en pleno gueto. Y esto es especialmente relevante para todo el *libro de Poeta en Nueva York*, donde la falta de sentido de las imágenes contribuye a la creación de un mundo doloroso. Lorca lo consigue mediante una minuciosa y elaborada técnica de escritura donde los elementos más rapsódicos forman parte de un plan preciso. La dificultad imaginativa reproduce perfectamente la zona de lo virtual, y las imágenes pugnan por salir a la luz, a veces inútilmente, estrofa tras estrofa, cuando, de repente, se configura una nítida imagen de violencia en la metrópoli moderna. Es una técnica que podríamos llamar de *sedimentación* en la que las imágenes se van *formando* poema abajo, posándose en la memoria, y el yo, que es negado como fundamento de unas imposibles imágenes, consigue un débil cuerpo aquí y allá. De esta manera Lorca consigue la comunicación de una experiencia anímica, mostrándose como un virtuoso artífice de emociones inusuales, un poeta del duende. Pero en relación a la estrofa que estamos examinando, el mandato de asesinato que se profiere contra el hombre blanco es parte de un conflicto de racionalidades que queda expresado en la primera estrofa de *Norma y paraíso de los negros*.

Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla
y el conflicto de luz y viento
en el salón de la nieve fría[445].

La sombra del pájaro parece simbolizar la sombra del pensamiento que se realiza en el salón de la nieve fría, es decir, la cabeza[446]. Es el pensamiento de la blanca mejilla, el mundo de la racionalidad blanca que en su ordenada visión de las cosas rechaza la liminalidad onírica y

las fuerzas danzantes de la vida, las fuerzas enduendadas, lo dionisíaco. El verso de las pequeñas judías temblando llenas de burbujas nos confirma, como lo hará el último verso de esta intensa estrofa, el ambiente de cocina al que se ve relegado el rey de Harlem, ambiente en el que el reelabora una nueva y doliente identidad, aunque también, por supuesto, nos trae las imágenes del gueto judío. Nueva York se sobrepone a la selva, fundiéndose con ella, y los cánticos del rey con su pueblo resuenan entre la luz blanquecina que adormece a los cocodrilos que se tumban en fila junto al imaginario río africano. Lorca nos da a entender que se da una reinterpretación estética completa por parte del rey cocinero (luego será rey conserje), para quien los utensilios y maquinaria del blanco no han perdido su contenido numinoso, y son capaces de hablar sobre la belleza infinita que rodea al humano: la esfera estética no se ha separado de la religiosa, y la religión está bien anclada en la vida cotidiana, es decir, se da el materialismo espiritual de los pueblos arcaicos del que hablaba Artaud. Y Nueva York es este conjunto de realidades, anidada una dentro de otra.

La emoción del poema se intensifica en la estrofa siguiente.

¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem!
No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje[447].

Los tres gritos rompen como una seguiriya el aire de Manhattan, un desgarro triple para una raza oprimida y angustiada. Un dolor asentado en los ojos atónitos de los negros. Se agolpa la imagen de la sangre, de la violencia y de la oscuridad. La queja es apagada, sofocada, reprimida, apresada por una cruel mascarada en la que el rey africano oficia de conserje, o de cocinero. Es interesante observar que de las diez veces que aparecen las palabras prisionero(a)(s) o prisión(es) en toda la poesía de Lorca[448], cuatro de ellas se dan en *P.N.Y.* Es como si la ciudad trajese a su sensibilidad todas las sensaciones de agobio y opresión de una cárcel. De hecho, en la oda *Grito hacia Roma*, el grito que se plantea debe conseguir la ruptura de la prisión que supone la

ciudad[449], y la oda entera es un canto a la liberación en el hombre moderno de todas sus fuerzas internas, todas las fuerzas que han sido encadenadas en la creación de la comunidad normativa, en el paso a la cosificación total del *tú* en la civilización moderna.

La segunda parte de la oda comienza con un cuarteto cuyo primer verso es una clara referencia astronómica.

Tenía la noche una hendidura y quietas salamandras de marfil.
Las muchachas americanas
llevaban niños y monedas en el vientre
y los muchachos se desmayaban en la cruz del desperezo[450].

Una media luna como un tajo blanco, como una hendidura en el cuerpo de la noche, y las constelaciones, impasibles salamandras con los diferentes tonos del marfil. A esto le siguen unas muy vagas imágenes sobre la gente joven americana. Lorca sugiere que las muchachas están embarazadas, pero no sólo de niños, sino también de monedas. Indirectamente las muchachas son comparadas a huchas humanas, a pequeñas cuevas repletas de tesoros. Pero también, al poner a los niños y las monedas al mismo nivel obtenemos una imagen extraña de un embarazo. América lleva en su seno un futuro de riquezas. La presencia en un mismo plano de los niños y las monedas, transforma a unos en otros hasta cierto punto. El *tú* de los niños se objetiva, se hace *ello*, algo que tiene un valor de cambio y un lugar preciso en un esquema social en el que el fuerte *yo* de sus individuos tiene como contrapartida el fuerte *ello* de todo lo demás, incluidos los otros seres humanos. Por otro lado, los muchachos se desmayan al desperezarse, se abandonan en el desperezo. Lorca parece estar sugiriendo riqueza y ociosidad, algo como un paseo dominical, pero también, que la cruz en la que sufre el negro es, en la experiencia del blanco, un mero desperezo. El crucificador es presentado por Lorca, en una burla de crucifixión, como un ser dormido o aburrido, o ambas cosas a la vez, hasta cierto punto como un muerto viviente que ha matado todo lo más vital suyo al reprimir la espontaneidad del mundo negro.

En el terceto siguiente Lorca dice:

Ellos son
Ellos son los que beben el whisky de plata junto a los volcanes
y tragan pedacitos de corazón por las heladas montañas del oso[451].

Ellos podrían ser los amos blancos, aquellos que viven en *la otra América* y que ni siquiera conoce su lugar en la cadena de la explotación. Tragan pedacitos de corazón que transforman en frío intelecto, transforman todo el componente *tú* del mundo, el componente vital y dialogante, en un muerto *ello*, un objeto para un sujeto. Nueva York no es ya la ciudad alegre que Whitman cantara en *Calamus*[452]. Las masas whitmanianas[453], son para Lorca un todo informe que sin ningún orden coexisten una junto a otra. Así dice:

La muchedumbre cerraba las puertas
y la lluvia bajaba por las calles decidida a mojar el corazón
mientras la tarde se puso turbia de latidos y leñadores
y la oscura ciudad agonizaba bajo el martillo de los carpinteros[454].

El tono whitmaniano se detecta en estos versos, pero parece que las multitudes han perdido la armonía de su espontánea interacción y sólo llevan cargas de dolor y miseria: hasta el clavetear de los carpinteros, que hubiese sido celebrado por Whitman con júbilo, no aporta sino la agonía del ruido ensordecedor. Lorca entabla, de hecho, un diálogo directo con Whitman en su libro, y le reprocha su visión omniabarcante e integradora como negación del desgarro de la ciudad, desgarro extremo en el caso de Harlem. Lorca está reclamando Nueva York para el rey negro, pues nadie como él ha comprendido el horror y el sin sentido de la vida moderna. Muchos momentos de *P.N.Y.* con sus difíciles conjunciones de imágenes reflejan a la perfección esta pérdida de sentido.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,
el hocico del toro, la seta venenosa
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones

los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas[455]

El rey negro, en cuyo nombre Lorca habla, experimenta una realidad que se ha hecho incomprensible, una realidad donde tropiezan los sueños[456], lugar de confluencia de mundos, de choques y distorsiones, donde limita la geometría con el sueño[457], el lugar de lo liminal, una ciudad enduendada donde reina y es sacrificado el rey de Harlem.
En la estrofa siguiente de nuestro poema Lorca repite la extraña ceremonia del rey de Harlem, con la que inició energéticamente la oda.

Aquella noche el rey de Harlem, con una durísima cuchara,
le arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una durísima cuchara[458].

Se trata ahora de una variación del cuarteto primero. La diferencia viene dada por la temporalización de este último, la temporalización y particularización de la noche en cuestión dentro de la cadena de noches vividas por el rey de Harlem en la que éste, ritualmente, sacaba los ojos de los cocodrilos con una cuchara de palo. Aunque la particularización no es tanto una precisión histórica como el subrayado de una noche mítica, de algo que ocurrió en aquel tiempo, de manera ancestral, al principio de los tiempos, con la temporalidad circular de los ritos. Ahora se hace hincapié en la dureza de la cuchara, que aunque más arriba crujiera, no llegó a romperse, pues no es una cuchara corriente, sino más bien un instrumento ritual con el que la indomable fuerza vital prosigue sus danzas haciendo saltar todas las estructuras muertas y esclerotizadas. La variación enfatiza el contenido de fábula de toda la oda, a la vez que insiste en la dimensión diferente en la que vive el rey de Harlem, la dimensión de lo sagrado en la que está imbuida toda su comunidad.

En la estrofa siguiente Lorca escribe:

Los negros lloraban confundidos

entre paraguas y soles de oro;
los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar al torso blanco,
y el viento empañaba espejos
y quebraba las venas de los bailarines[459].

El llanto de los negros confundidos hace referencia al extrañamiento y dolor producidos por vivir en una civilización que no es la suya, el contraste de valores que se produce por vivir junto a la comunidad blanca. El verso de los paraguas y soles de oro, evoca a la vez imágenes de lluvia y sol, pero también, al pluralizar al sol, y caracterizarlo redundantemente con el oro, produce la incertidumbre de un sol repetido en todos los oros, un sol que viviendo en todo lo dorado deslumbra y descentra, al estar él mismo descentrado, en todas partes. La multiplicación industrial del color dorado, los dorados burgueses, confunden el sentido numinoso de los negros. Los mulatos aparecen entonces por primera y única vez en todo el libro estirando gomas, tensando un arco imaginario que los lleve hasta el torso blanco, para atravesarlo, o para convertirse ellos mismos en ese torso blanco que los lleve lejos del gueto, quizá hasta el abuelo blanco, como cantara Nicolás Guillén[460]. Los mulatos, a la vez blancos y negros, pero ni una cosa ni otra, encarnan a la perfección el carácter límite de Harlem. Y mientras todo esto ocurre, el viento violenta la conciencia empañada de los espejos, impidiendo cualquier imagen reflexiva: nada se refleja en la oscuridad de lo virtual, no hay posibilidad de una nítida representación, tan sólo el movimiento confuso sobre el que se yergue el duende. Lorca dice que las venas de los bailarines se hacen añicos como por una esclerosis repentina. ¿Qué bailarines son éstos? Temas de danza aparecen en ocho poemas del libro[461], y Lorca proclama que toda la ciudad de Nueva York es apta para la danza[462]. En una lectura pública que Lorca hiciera del libro, cuenta lo mucho que le impresionó una bailarina negra que vio bailar desnuda en un cabaret de Harlem.

> *Yo vi en un cabaret, Small Paradise, cuya masa danzante de público era negra, mojada y grumosa como una caja de huevas de caviar, una bailarina desnuda que se agitaba convulsamente, bajo una invisible lluvia de fuego. Pero cuando todo el mundo gritaba*

> *como creyéndola poseída por el ritmo, pude sorprender un momento en sus ojos la reserva, la lejanía, la certeza de su ausencia ante el público de extranjeros y americanos que la admiraba. Como ella era todo Harlem*[463].

La danza es la expresión básica de la comunidad negra de Harlem tal como la ve Lorca, como lo es de cualquier comunidad tribal, pero lo es también de los ritmos vitales humanos: la primera exteriorización social de los instintos y las emociones. En Nueva York, ciudad enduendada, no son los muertos los que danzan, dice Lorca[464], y por muertos o dormidos hay que entender, como sugieren los versos de la *Danza de la muerte*, al hombre frío, al hombre blanco que duerme. La danza es la danza de los negros que une el espíritu primitivo al mecánico[465].Quizá las venas de los bailarines negros se quiebran en la oda de Harlem por el infernal ritmo que resulta de la simbiosis de lo primitivo y lo mecánico, o quizá es tan sólo el lujurioso viento de Nueva York el que persigue a sus danzantes amantes y los destruye en Harlem como parte de un abrazo ritual ancestral. Pero Lorca dice algo más en relación a esta escena de danza: la distancia final de la bailarina con respecto a su posesión, su ausencia, la simulación de su éxtasis ante los extranjeros de la comunidad normativa, ante los blancos.
Inmediatamente después de este quinteto vienen cuatro poderosas estrofas de la sangre; creo que son el meollo del poema.

¡Negros! ¡Negros! ¡Negros! ¡Negros!
La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de Cáncer[466].

Es un cuádruple grito para la acción. Es una llamada a la sangre prisionera, una sangre que no puede manifestarse, asomarse al exterior por la puerta de la piel negra: una noche boca arriba, a diferencia de la noche boca abajo, vuelta hacia dentro, del blanco, en quien el rubor es siempre evidente y anuncia la acción o la reacción. Nótese la variación con respecto al rubor manchado que encontramos en la cuarta estrofa

de la primera sección. La sangre furiosa queda oculta bajo la piel y es sólo perceptible en el puñal y en los lacerados paisajes urbanos, cuyo pecho, cuya constitución, es la del gueto desolado. El último verso del cuarteto nos da una fecha estelar para situar esta acción: la veraniega luna del cangrejo de afiladas pinzas, una luna con retamas, una blanca luna[467] bajo cuyo calor estival fermenta la sangre en la ciudad.

En la estrofa siguiente leemos:

Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de nardos,
cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas
rueden por las playas con los objetos abandonados[468].

Se trata de una sangre en movimiento, de una poderosa corriente vital que en su violencia creadora y destructora busca la muerte del blanco, las muertes enharinadas, muertes en las que el blanco nardo haya quedado reducido a ceniza. La blancura de la harina y el nardo, representan al hombre blanco a la vez que le dan a la sangre, mediante un contraste de colores, un mayor relieve. Junto con el segundo y tercer verso nos transmiten una imagen no sólo de decadencia, sino más bien de holocausto, de fin de una civilización: las playas son presentadas como un gran basurero para objetos abandonados. La cosificación del *tú* que supone la civilización moderna alcanza una expresión de total desolación y total violencia en la playa donde se acumulan los restos de la producción industrial. La colonia de planetas, los antiguos dioses, rueda objetivada en un *ello* de desechos.

El cuarteto siguiente insiste en el tema de la sangre.

Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,
hecha de espartos exprimidos y néctares subterráneos.
Sangre que oxida al alisio descuidado en una huella
y disuelve a las mariposas en los cristales de las ventanas[469].

El poderoso líquido vital de la estrofa precedente ha crecido en ésta como un río que recogiera aguas subsidiarias. Su mirada torcida y su

cualidad vitriólica producen imágenes de una cualidad telúrica no humana, es la sangre de la jungla, la sabia que procede de una oscuridad primera capaz de oxidar y disolver animales vivos o los propios vientos alisios. En realidad, se trata del mismo tipo de sangre que encontramos en todo el libro, una sangre que palpita amenazantemente danzarina, debajo de los perfectos órdenes de la aritmética. En el poema *Nueva York: oficina y denuncia*, Lorca hace de la sangre el fundamento de la ciudad.

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;
debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
debajo de las sumas,
un río de sangre tierna[470].

Es la sangre de las multitudes, y es como el agua de la virtualidad a partir de la que todo se genera, sangre que quema y fertiliza. Se encuentra tras las operaciones de contabilidad y, de hecho, es lo que las sostiene.

En la estrofa siguiente de la oda de Harlem, continúa el tema.

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas, ante el insomnio de los lavabos,
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo[471].

La intensidad de la ola de sangre se acumula ejerciendo una devastadora presión en el lector. La sangre abrasadora lo cubrirá todo desde arriba, nada escapará a este líquido ardiente. Lorca insiste en la quema de los blancos, las mujeres rubias, su clorofila, o si se prefiere, su verde vital: la base viva de la mujer blanca será quemada y reducida a cenizas. Esta sangre que parece la lava de un volcán negro que palpitara en Harlem y que alcanzará a todas partes con su explosión. Es

curioso observar que el volcán había sido mencionado en la segunda estrofa de esta segunda parte y que toda la sección de la sangre parece la erupción de toda esa energía y rabia negra contenida. Los dos últimos versos de este quinteto añaden dolor al dolor en su desconsolado imaginario: gemidos despersonalizados al pie de la cama, insomnios ciudadanos en un lavabo, auroras artificiales de tabaco.

En la estrofa siguiente leemos:

¡Hay que huir!,
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química[472].

Ésta es la última estrofa de la sangre. La sangre negra, como tuétano del bosque, llegará a ocuparlo todo en su imparable riada. Los dos últimos versos de la estrofa, introducidos por la preposición *para*, cumplen la función de introducir confusión y desconsuelo por lo indeterminado del efecto de esa sangre. Estos dos versos parecen además mitigar el efecto de la erupción de la sangre, pues no hay un triunfo final, sino al contrario, una victoria mínima, en la que el poderoso tuétano disolvente en su imparable avance no hace sino quemar un poco más la propia piel negra, dejando una leve huella de eclipse en la carne, y acumulando tristeza en un mundo desteñido y de simulacros, un mundo en el que la sangre poderosa es sólo una rosa química y la tristeza es tan falsa como aquélla. El efecto es el de una *cadencia plagal*[473]: el poema no ha terminado. Lorca no resuelve la tensión sino que al dejarla en suspenso extiende la sensación de inquietud y desasosiego en el lector.

La tercera sección se inicia con un silencio que continúa el efecto de la cadencia plagal.

Es por el silencio sapientísimo
cuando los cocineros y los camareros y los que limpian con la lengua

las heridas de los millonarios
buscan al rey por las calles o en los ángulos del salitre[474].

Lorca recrea un ambiente de quietud en el gueto de gran efecto después del pasaje de la sangre. Es en el momento en el que la ciudad no es blanca, cuando el hombre blanco duerme, cuando se produce el sapientísimo silencio que todo lo iguala, y cuando la muchedumbre de desheredados busca a su rey por la ciudad. El salitre, evocador del mar y resonante de la sangre, nos trae también de forma distante el contexto del sacrificio ritual, pues como leemos en otro de los poemas del libro: es la sal que se emplea para limpiar la sangre de los sacrificios[475].

El viento irrumpe en la estrofa siguiente.

Un viento sur de madera oblicuo en el negro fango,
escupe a las barcas rotas y se clava puntillas en los hombros.
Un viento sur que lleva
colmillos, girasoles, alfabetos,
y una pila de Volta con avispas ahogadas[476].

Las imágenes se cierran ahora sobre sí mismas y apenas destilan un significado. El viento sur, y en general los vientos fecundadores, portadores de semillas, aparecen en la escena trayendo una mezcla imposible de cosas. Los colmillos, los girasoles y los alfabetos en su heterogeneidad radical no hacen sino traer más confusión. Pero el lenguaje es también infantil: pilas con avispas ahogadas parecen ser parte del ajuar de juguetes de un niño de gueto. Es la heterogeneidad homogénea, por su común carácter disparatado, de las cosas que un niño lleva en su bolsillo: un papel con primeras letras, el colmillo de algún animal que encontró muerto, y unas pipas o un resto de flor. El tratamiento personal del viento, su absurda actividad escupidora, su presencia entre barcas rotas y su torpeza para clavarse puntillas en los hombros, reproducen o podrían reproducir alguna escena infantil. Estos son los rasgos poéticos que corresponden a la liminalidad, se trata del yo infantil del niño divino tal como lo traté más arriba, lo infantil como símbolo de lo indiferenciado y lo que tiene potencia para cualquier

desarrollo. Pero se trata de un Dionisos ya desmembrado, hecho pedazos en proceso moderno de individuación, y no sólo hecho pedazos de sujeto, sino pedazos de cosas, disperso en esas cosas tan heterogéneas como los colmillos, los girasoles, y todo lo demás.

En el cuarteto siguiente leemos:

El olvido estaba expresado por tres gotas de tinta sobre el monóculo
El amor, por un solo rostro invisible a flor de piedra.
Médulas y corolas componían sobre las nubes
un desierto de tallos, sin una sola rosa[477].

El olvido y el amor traen de forma variada los versos de Cernuda con los que Lorca abre la sección primera del libro: *Furia color de amor/amor color de olvido*. Un monóculo manchado de tinta expresa el olvido, o la dejadez, la indiferencia, la abulia, la desidia por la limpieza y también la falta de uso, pero ¿de qué? ¿De ese cristal escrutiñador? ¿De la falta de escrutinio y crítica general? Quizá no, quizá el olvido es el olvido del mundo negro, como manifestación de ese otro olvido más general que es el cansancio de la memoria. El amor viene expresado por un rostro invisible, no visible a flor de piedra, como oculto dentro de un busto magnífico que espera el cincel que lo saque a la luz. Es el amor enduendado de Lorca que crece y se nutre con la destrucción, un amor latente en todo el poema como un anhelo salvaje, furioso, de unificar todas las cosas, un anhelo que se reprocha a sí mismo como dolor y busca la asimilación de todos los contrarios, de todas las violencias, a la manera whitmaniana, pero sin conseguirlo. Por otro lado, la asociación de médulas y corolas para formar un desierto de tallos en las nubes, la coloración del cielo en Harlem, produce esta rara forma de belleza: una belleza de flores medulares en las que el verticilo de la corola ofrece múltiples colores pero ni una sola rosa, ni una sola *forma*, aquéllas, como vimos antes, ya escaparon o se transmutaron en los poco infantiles niños de gueto. Se trata de la belleza del duende, ya sin *formas*, ni rosas, la belleza que viene mejor expresada por un color, o un desierto, o un impulso espontáneo a componer la naturaleza junto a los restos urbanos en una única escena que palpite de emoción.

En la estrofa siguiente leemos:

A la izquierda, a la derecha, por el Sur y por el Norte,
se levanta el muro impasible
para el topo y la aguja del agua.
No busquéis, negros, su grieta
para hallar la máscara infinita.
Buscad el gran sol del centro
hechos una piña zumbadora.
El sol que se desliza por los bosques
seguro de no encontrar una ninfa.
El sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño,
el tatuado sol que baja por el río
y muge seguido de caimanes[478].

El muro de la comunidad blanca cierra el paso a los negros, la excluye y aísla, es un muro que cierra el camino a las fuerzas naturales subterráneas que representan los negros ahora en las *formas* del topo y el agua. El fuerte contenido virtual del agua enfatiza el poder de lo inconsciente que encontrará su hueco para aflorar del lado consciente y objetivarse. Pero Lorca pide a los negros que no busquen el punto débil del muro, una grieta para intentar franquearlo, sino que apelen a su propio centro, a su interior, para poder destruirlo disolviéndolo. Lo que está pidiendo es que se ignore el muro establecido por la conciencia y se busque el centro, es decir, el *flujo virtual*. Este centro es un sol oscuro y luminoso a la vez, un sol que quema números, que destruye la individualidad. Es un sol anterior al sueño, es el sol de la noche tanto como del día, el sol de la indiferenciación y el inconsciente. Ésta es la primera vez en todo el libro que aparece la palabra *sol* e irrumpe con gran fuerza como propuesta de un eje para la *communitas* de Harlem. La cultura negra volcada sobre dicho centro inconsciente -que es el centro también, aunque negado, de la cultura blanca- adquiere toda su fuerza, pues allí se encuentra el centro de la *communitas*, de nuevo traída en estos versos en la imagen de una piña, ahora zumbadora, para expresar toda su cohesión. En ese centro ya no hay máscara[479], la máscara infinita que la civilización impone a su cultura, con fines cosméticos de autoaceptación. Pide a los negros que no busquen los

valores de la comunidad normativa blanca y vuelvan a lo más esencial de su propia cultura.

En la estrofa siguiente escribe Lorca:

¡Negros! ¡Negros! ¡Negros! ¡Negros!
Jamás sierpe, ni cebra, ni mula,
palidecieron al morir.
El leñador no sabe cuando expiran
los clamorosos árboles que corta.
Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas[480].

El cuádruple grito se repite. El grito arenga ahora al valor para no palidecer ante la muerte, pero sobre todo para recalcar la idea de continuidad de la *communitas* con lo natural. La *communitas* es inmortal en cuanto que mantenga su raíz natural, en cuanto que sea *la naturaleza misma* (recordemos que Lorca considera eterna a la naturaleza, si bien no al humano) y no una conciencia humana de individuación que experimenta su aniquilación por la muerte. Lorca pide dignidad frente a la muerte, como ya en otro poema que vimos más arriba hiciera esta petición para sí mismo[481], en un deseo de redimir la conciencia humana dentro de la conciencia animal que no conoce la muerte. Por otro lado, los animales citados, especialmente la cebra, mantienen la resonancia africana de los monos y los cocodrilos del cuarteto inicial de la oda. La imagen del árbol y del leñador podría interpretarse como que el leñador es el hombre blanco que ha talado el mundo negro, y que éste, aún en el suelo, volcado y vencido, puede vivir de manera prolongada con esa misteriosa forma de vida de lo vegetal, transformándose en otras plantas, aguardando para cubrir y turbar en forma de cicutas, cardos, ortigas, matas y arbustos la construcción civilizatoria blanca. También se puede decir que el leñador se mueve en un nivel distinto al del árbol, y no se comprenden; para él, el árbol es leña, un objeto que se corta y se lleva de allá para acá, no tiene contenido numinoso, no es un *tú*; el leñador-hombre blanco se halla separado de todo lo natural que representa la *communitas existencial*. Lorca parece sugerir que el árbol negro, que se continúa en todos los impulsos de la naturaleza, acabará por cubrirlo

todo como la selva cubre al final toda construcción humana. El negro no tiene sino que aguardar al cumplimiento de los ciclos naturales.

Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas
y danzar al fin sin duda, mientras las flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo[482].

Llegará el triunfo final de lo reprimido, la naturaleza aplastada recobrará su terreno con el florecimiento americano de la cultura de los negros. Y su liberación les llevará a besar las ruedas de las bicicletas y transmutar el sentido blanco, o mejor, revertirlo a su sentido numinoso: toda la materia explosionando en dioses ancestrales. Esto no se encuentra muy alejado de los objetivos de Artaud. El triunfo es el triunfo de la danza, del movimiento y la transmutación. En ese instante, el guía negro, el rey de Harlem, el moisés negro, una vez cumplida la llegada a la tierra prometida, morirá sin poder vivir en ella. Y este Moisés muere atravesado por las púas de las flores, como en un sacrificio floral ritual.

En la última estrofa leemos:

¡Ay, Harlem disfrazada!
¡Ay Harlem amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!
Me llega tu rumor.
Me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de láminas grises,
donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
a través de tu gran rey desesperado
cuyas barbas llegan al mar[483].

Por segunda y última vez, Lorca dirige su palabra a Harlem. Esta Harlem está disfrazada, camuflada en otros ropajes y amenazada por una muchedumbre sin cabeza, un gentío incapaz de formar una única

conciencia negra que responda a la amenaza del mundo blanco, debido a que el mundo blanco le es ajeno y sólo podría responder a la amenaza haciéndose *blancos* ellos mismos, es decir transformándose en una comunidad normativa. Pero es precisamente eso lo que había desaconsejado Lorca algunas estrofas más arriba cuando exhortaba a los negros a buscar su propio sol central, es decir, a buscar la cualidad del *flujo virtual* que acabará por engullir esa débil conciencia blanca que ha tomado forma encima. Harlem vive, desde el punto de vista de la conciencia blanca, en un estado de semiconciencia, y ésta es sólo perceptible como un rumor que llega al poeta cruzando un paisaje desolado, una jungla urbana de desesperación donde agoniza un desterrado y prisionero rey negro. El triunfo reclamado en la última estrofa, sin embargo, no es alcanzado por el libro en su conjunto, pues el final es una huida de la ciudad[484] en busca de una civilización más satisfactoria con respecto a ciertos principios de humanidad. La resolución total de la tensión de *P.N.Y.* se da en Cuba. Cuba le recuerda a Lorca a la *Andalucía mundial*[485], que no es otra cosa que una latinidad ideal, una comunidad cosmopolita en la que se resuelven sin la tensión neoyorkina los problemas raciales y sociales en general. En Cuba Lorca encuentra:

> *(...)negritos sin drama que ponen los ojos en blanco y dicen: Nosotros somos latinos*[486].

Es decir, en Cuba cree encontrar la vitalidad de la cultura negra pero en su disposición invitante y creadora, no en la amenazante. Esta huida ya había sido anunciada en el poema *Cielo vivo*.

Pero me iré al primer paisaje
de choques, líquidos y rumores
que trasmina a niño recién nacido
y donde toda superficie es evitada,
para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría
cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas[487].

Es un paisaje de clara conciencia matriarcal, preindividuacional, es casi el paisaje intrauterino de choques, líquidos y rumores, el mundo a la

vez cercano y lejano de las aguas. El verbo utilizado en relación al paisaje es *trasminar*, es decir, se trata de un paisaje que se abre camino por debajo de la tierra, que penetra a través de humedades y latidos[488], un paisaje como el que cree encontrar en la rítmica Cuba, en contacto con los elementos, y sin las amenazas de una civilización desproporcionadamente intelectual y represora. La propuesta lorquiana positiva, Cuba, es muy débil, está muy traída por los pelos, pues olvida las condiciones de explotación y opresión que subyacen a la creación de la cultura moderna de Cuba o el resto de latinoamérica, y él mismo debió darse cuenta de ello, pues es la única sección del libro que cuenta con un único poema, representando más un escape estético que una sólida proposición.

Es interesante destacar la vegetalidad profunda de este poema urbano, vegetalidad que se encuentra dispersa por todo el libro: musgo, setas, rosas, azafrán, piña, manzana, judías, retamas, harina, nardos, néctares subterráneos, clorofila, tabaco, tuétano del bosque, girasoles, corolas, tallos, árboles clamorosos, cicutas, nardos, ortigas, flores, juncos, crecen entre los versos para ofrecer un subsuelo en el que el dolor negro alcanza su sentido. Las plantas junto a un nutrido grupo de animales entre los que están, el caballo, el perro, la vaca, el cocodrilo, el caimán, el cangrejo, la zebra, el mono, la anémona, el toro, la cobra, la iguana, el tiburón, la hormiga, la paloma, la mariposa, el león, etc., dan a Nueva York un carácter de jungla en el que se destacan los fundamentos más salvajes de la sociedad. La impresión final del poema es de intensidad telúrica: algo entre líquido y sólido se mueve en el subsuelo de Harlem y al cuajar amenaza con explotar en cualquier momento. La anémona, que puede ser tanto una planta como un pólipo, es el símbolo más logrado por Lorca de esta vitalidad. Sin duda alguna, y a pesar de no ser un animal que aparezca tanto como el caballo[489], o el perro[490], es el animal emblema de *P.N.Y*. No en balde de las ocho veces que Lorca utiliza esta palabra en toda su poesía, cuatro de ellas ocurren en *P.N.Y*. La anémona, a mitad de camino entre las plantas y los animales, representa la formación espontánea de vida sobre lo mineral, pero también simboliza a aquellas *formas* u objetos que están impregnadas de todo el contenido del inconsciente, cargadas aún de la potencialidad del *flujo virtual*. Así crece en todas las partes de la

ciudad, en los ofertorios, los muebles y las fachadas; hasta el propio Walt Whitman se relaciona con estos seres como artífice de un misterioso sueño de anémonas. Esta vegetalidad-animalidad, esta vitalidad indefinida, es un reconocimiento de los cimientos de la ciudad de Nueva York, todo lo que la ciudad reprime en su escapada hacia los dioses de las altas formas, lo que Lorca llama las *formas* que están entre la sierpe y el cristal en el poema *Vuelta de paseo*, aquello que está entre lo animal-vegetal y lo mineral, en una tensión que sólo a veces se resuelve a favor de la geometría de la civilización:

En la gran plaza desierta
mugía la bovina cabeza recién cortada
y eran duro cristal definitivo
las formas que buscaban el giro de la sierpe[491].

La oposición había sido ya elaborada por Lorca en relación a la ciudad moderna en una de sus odas:

Alga y cristal en fuga ponen plata mojada
los hombros de cemento de todas las ciudades[492].

Aunque el destino final que se anuncia en *El rey de Harlem* es el del triunfo de las *otras formas*, del polo telúrico que representa la sierpe, de las *formas* no desprovistas de su contenido numinoso, en las que late aún toda la potencia de lo virtual.

La obra *P.N.Y.* parece seguir una línea de comedia progresando desde la oscuridad neoyorkina hasta la luz de Santiago de Cuba. Aunque más que una comedia, la línea general de la obra, de una indudable unidad e intensidad de contenido, es un viaje de ida y vuelta a las regiones más oscuras de la urbe moderna. Lorca implícitamente proclama con este viaje chamánico al submundo de la ciudad contemporánea que por cada teorema de la geometría que permite calles de perfectamente trazados edificios, hay una cuchara de palo para golpear el trasero de los monos, es decir, que hay un mundo no consciente sobre el que frágil se erige la conciencia, pero que esta

puede ser engullida en un abrir y cerrar de ojos. La masa de explotados sobre la que se yergue toda civilización es, en el caso de Nueva York, un transplante africano: el indio al que se exterminó después de engañarlo con baratijas en Manahatta ha encontrado su voz, en el poema de Lorca, a través del alienado rey negro de Harlem. La fuerza final de este poema se encuentra precisamente en la conexión chamánica que Lorca ha conseguido establecer con los fundamentos negados de la ciudad. Esta fuerza es semiperceptible, o mejor, presentida, en la dificultad de las imágenes del poema, en la violencia de la propuesta y en la oscuridad de sus implicaciones. Por eso el poema tiene su efecto aún en su apreciación en la penumbra. Jorge Guillén señaló que la falta de comprensión de la poesía de Lorca nunca fue un obstáculo para su apreciación popular, pues el lector o el auditor entran en contacto con la corriente magnética del poeta[493]; realmente el contacto es con la dimensión enduendada, con la energía elemental que Lorca, como buen chamán, tiende hacia su audiencia.

Las reminiscencias chamánicas, y en particular órficas[494], no se limitan a la estructura general de la obra de viaje de bajada a los infiernos, sino que incluye también toda una lista de símbolos órficos. Así el limen, el umbral es atravesado ritualmente en esta obra, aunque no ocurra al principio[495].

Dejarme pasar la puerta
donde Eva come hormigas
Y Adán fecunda peces deslumbrados.
Dejarme pasar, hombrecillos de los cuernos,
al bosque de los desperezos
y los alegrísimos saltos[496].

Parece que se está pidiendo paso al duende que vigila el umbral para cruzar hacia ese otro lado. El otro lado del que está hablando Lorca es un supuesto paraíso donde viven Adán y Eva, aunque este paraíso ya es un lugar donde no hay ningún sentido para las cosas. Hasta qué punto sea este paraíso el anverso de la ciudad moderna no está muy claro, pues sería una cara opuesta en la que se despliega un absurdo semejante al de la otra cara, y en el que la violencia y la alienación,

común a ambos lados, es expresada con el extraño comportamiento de Adán y Eva. Este paraíso produce la sensación de una simetría distorsionada muy en consonancia con el tono general del poema, que en principio, con los versos de Garcilaso y su ubicación, pretende ser el imposible poema pastoral de la modernidad.

Ya hemos visto más arriba el tema del asesinato inicial por parte del cielo, una especie de castración de la vitalidad por parte del intelecto, que es expresada por la oposición de *communitas existencial* y *communitas normativa* a otro nivel. No obstante, el tema del asesinato, y con contenido bastante ritual, se encuentra a lo largo de toda la obra. Se asesina ritualmente al Moisés negro, como acabamos de ver en *El rey de Harlem*, pero también toda la ciudad es como un gran altar de los misterios de la Madre Tierra, por donde se escupe la sal de los sacrificios[497].

Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes ,
un millón de vacas, un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos[498].

Y al igual que los misterios de la Antigüedad, son a la vez intensamente telúricos y ciudadanos[499]: el poema lorquiano es civilizatorio en sus dimensiones más profundas, la catarsis que produce da al lector un conocimiento más completo de sus existencia en la metrópoli, lo que establece un suelo fértil para una ulterior actividad política ciudadana. Este conocimiento proviene de la comunicación de una experiencia a la vez secreta y pública mediante la lectura de los versos. El lector es iniciado en los fundamentos de la ciudad moderna, de la civilización moderna. Éste es un secreto abierto, como siempre fue el secreto de los misterios, un secreto conocido por todos pero no dicho, impronunciable, tabú. El análisis de Kerenyi de los misterios griegos viene muy al caso.

En la religión griega, el secreto no es positivo e intencional, sino más bien negativo e involuntario. No hay una intención seria de mantener lo oculto del secreto. El estudio de las religiones de la naturaleza muestra que en los cultos secretos se trata de una cuestión análoga a la que encontramos, según Goethe, en la propia naturaleza: es un secreto abierto. Lo que se ocultaba en el culto griego debe, ciertamente, haber sido conocido por todos aquellos que vivían en la vecindad de los lugares de culto, pero no era proferible[500].

El secreto que se proclama en *P.N.Y.* es que toda la ciudad moderna se asienta sobre la alienación y destrucción de sus constructores y mantenedores, algo contrario a los principios morales oficiales de la comunidad normativa. El hombre moderno sabe esto, pero lo olvida y reprime, lo maquilla con un complejo entramado de normas, sin embargo, la violencia reprimida aflora continuamente en su experiencia cotidiana de la ciudad. Lorca nos lleva de la mano hasta el centro de ese infierno, y nos muestra el lugar donde se funden los cimientos de las torres modernas con las más antiguas rocas y los cadáveres en descomposición. Sus versos desnudan la ciudad, y todo lo que queda bajo las cúpulas metropolitanas retoma la dimensión natural que negó el proyecto urbanizador.

El poeta del duende moderno, como podemos comprobar en *P.N.Y*, sólo hace el viaje chamánico a los infiernos, incapaz de construir una escala que le lleve, junto con su comunidad, a los utópicos cielos de la existencia.

En nuestra época el poeta ha de abrirse las venas para los demás[501].

Sí, el poeta-chamán ya nada puede traer de vuelta de su viaje y se pierde en su propio éxtasis. Sólo puede ceñirse a exhibir su continuo despedazamiento en la zona liminal, su dispersión y disolución en las *formas* que cruzan el umbral desde el *flujo virtual*, sin ser ninguna de ellas, hecho girones por un violento impulso mimético a serlo todo,

pero careciendo de la determinación necesaria para recomponerse a sí mismo y coagular en una verdadera propuesta de proyecto humano, espantado ante las imprevisibles consecuencias de asumir cualquier identidad histórica.

Capítulo 4. La presencia del duende

4.1. La terrible presencia

La poética del duende alcanza su máxima expresión en las artes interpretativas. Allí puede desplegar todas sus particularidades, lo que la hace diferente de las poéticas del ángel y la musa.

> *Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto*[502].

Música, danza, y poesía hablada son las artes musicales en el sentido clásico griego, artes en las que es necesario un *cuerpo vivo* que realice la *creación en acto* de la obra enduendada, el drama. A través de la obra del duende surgen nuevas *formas* desde el *flujo virtual*[503], o se disuelven en él las ya creadas. Este irrepetible proceso de doble dirección ocurre siempre sobre el filo del presente, o sobre un *presente exacto*, como dice Lorca.

Presente, *praes-ens*, significa *estar ante*, es decir, la noción de presente conlleva, en primer lugar, una obvia dimensión corporal: la presencia es la ubicación de dos cuerpos en un espacio y un tiempo conocidos[504], uno frente a otro, uno testigo del otro. Esta noción general de presencia es precisamente utilizada por Lorca con todas sus resonancias en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores y la
vemos llenarse de agujeros sin fondo[505].

La expresión utilizada, *cuerpo presente*, que sirve normalmente para nombrar un cadáver dispuesto para ser llevado a enterrar, nos introduce en la problemática de la presencia: se trata de un cuerpo que se esfuma, algo volátil y pasajero. Es interesante observar que la única otra vez que Lorca utilizó el verbo *esfumarse* en su lírica es en relación a la niebla[506], un cuerpo gaseoso de escasa consistencia, y para hacer referencia en aquel caso a la transitoriedad de las pasiones y la vida. El cuerpo de Ignacio que se esfuma es como una vaga niebla de hedores que se marcha en silencio. La forma mutable del cadáver, agujereada por la muerte en su incesante actividad, fue ayer -como Lorca nos dice- albergue de ruiseñores, la morada del principio vital. Hoy, sin embargo, se ha vuelto algo seco e incomprensible para todos, pues nos muestra que lo que animaba el cuerpo es distinto al cuerpo mismo.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte lo ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro[507].

El cadáver es el objeto de contemplación y el poeta nos lo muestra como un misterio: piedra y cadáver en mutuo apoyo, algo ya no humano, minotáurico, un cuerpo fusionado con la naturaleza que le dio su muerte. Ésta es la única vez en toda la poesía lorquiana que aparece el minotauro[508], figura del umbral y de lo liminal que simboliza, en cuanto que tiene la doble naturaleza del humano y el animal, el conocimiento más profundo de uno mismo. Lorca va a decir que el minotauro es el propio cadáver -la forma final de la presencia corporal- que sobre la piedra sigue deshaciéndose en un tiempo sin fondo. El cadáver muestra la incesante actividad de la naturaleza en el límite, la continuidad de los ciclos vitales en la descomposición del organismo. El cuerpo presente no sólo muestra la continuidad de lo natural en el humano, como era el caso del propio minotauro, sino que está focalizando toda esa actividad de la vida en l misma muerte, la está intensificando delante nuestro, pues ese cuerpo recién muerto ya se ha alejado de la imagen que teníamos de él. Sobre el escenario de piedra se ilumina la escena del proceder natural: el minotauro, al igual que el

cadáver, está afirmando que donde ya no está la persona sigue activa la naturaleza que le servía de soporte.

Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar![509]

El cuerpo presente está desvelando la ausencia de lo que Ignacio fuera, la falta de un alma, un principio vital allí extinguido, volatilizado en el gran ciclo de la destrucción y creación de la naturaleza. Vete y vuela, dice Lorca, pero también, duerme y reposa, un doble principio de actividad y pasividad que focaliza el cadáver, es el movimiento de la naturaleza, el del mar, que muere como Ignacio pero que también vive como Ignacio, del que el torero es ya parte ahora.

El problema de la corporeidad de la presencia lleva por tanto al problema de su dimensión temporal: la presencia es, sobre todo, la corporeidad focalizada en el presente, y de forma más general, la focalización o intensificación de la conciencia individual en el aquí y ahora, lo que la transfigura en la Conciencia Universal que está siempre y en todas partes.

¿Pero qué piensa Lorca que es el presente? Dice que es un círculo estrecho[510], o incluso una red en la que puede quedar atrapada el alma[511], aunque también piensa que el presente contiene el enigma de la eternidad, es la rosa del eterno rosal[512]. El presente es algo inasible que se mide con los imponderables instantes.

Los instantes abiertos clavaban
sus raíces sobre mis suspiros.[513]

Lorca nos está diciendo que la conciencia individual se asienta sobre la apertura a la nada del instante, cuyas raíces son suspiros, es decir, aire. El instante es lo que muere y nace continuamente, pero también es la puerta, el umbral a lo no realizado aún, donde puede ocurrir algo distinto. La apertura del instante es la base de la apertura de la

presencia, y por eso hablar de presencia es análogo a hablar de ausencia: todo lo que está llegando a la presencia la está abandonando al mismo tiempo. Lorca comprende esto perfectamente, por eso escribe sobre la ausencia en los mismos términos que sobre la presencia y llega a parecer que apenas si las distingue: ausencia y presencia son dos instantes de un mismo proceso. Lorca habla de una arquitectura que construye en lo ausente[514], o de una niña que toca una gaita ausente[515], o de una seda que reluce ausente[516], y hasta la misma idea de Dios está fundamentada en una ausencia[517]; pero todas estas formas de ausencia implican una presencia previa.

Podríamos definir entonces la noción de presencia, a partir de las intuiciones lorquianas, como la focalización instantánea de la conciencia individual. Esta focalización es el equivalente a una intensificación del proceso que lleva hasta lo limitado desde lo ilimitado, el proceso que va desde el *flujo virtual* hasta la *forma*, o desde *formas* más simples a *formas* más complejas (a los cuerpos desde *formas* elementales), sean estas formas físicas o psicológicas. La ausencia sería también la focalización instantánea de la conciencia, pero una intensificación de los procesos inversos a los que intensifica la presencia. La ausencia lleva desde lo limitado a lo ilimitado, desde la *forma* al *flujo virtual*, o desde el cuerpo a las *formas* elementales, sean físicas o psicológicas. Presencia y ausencia ocurren siempre de manera conjunta en instantes contiguos.

Las ausencias y las presencias individuales no son sino velos que mitigan o cubren el terrorífico encuentro con la focalización de la conciencia sobre la corporeidad de la naturaleza, los procesos de generación y destrucción frente a los que nuestra individualidad parece esfumarse.

De la terrible presencia

Yo quiero que el agua se quede sin cauce.
Yo quiero que el viento se quede sin valles.

Quiero que la noche se quede sin ojos
y mi corazón sin la flor del oro;

que los bueyes hablen con las grandes hojas
y que la lombriz se muera de sombra;

que brillen los dientes de la calavera
y los amarillos inunden la seda.

Puedo ver el duelo de la noche herida
luchando enroscada con el mediodía.

Resisto un ocaso de verde veneno
y los arcos rotos donde sufre el tiempo.

Pero no ilumines tu limpio desnudo
como un negro cactus abierto en los juncos.

Déjame en un ansia de oscuros planetas,
pero no me enseñes tu cintura fresca[518].

Lorca está manifestando en estos versos el terror ante un velo que se descorre: el velo que muestra al amado tal y como es, aquella belleza que traspasa y desgarra. Seis de estos ocho dísticos se centran en el yo del poeta, en lo que quiere, puede y resiste. Y lo que quiere es subvertir el orden natural, dejar a las aguas y los vientos sin sus espacios de acción, o hacer que desaparezcan las estrellas, los ojos de la noche. Lorca quiere también dejar de sentir la fuerza amorosa, la flor del oro que germina en el corazón, y también quiere que el buey hable con la hoja en lugar de comerla, o que la lombriz se muera por ser como es y estar siempre en la sombra bajo tierra. Todos estos deseos no parecen tener mucho sentido, son caprichos infantiles que pretenden recrear el mundo, que de hecho consiguen recrear un pequeño mundo donde brillan los dientes de la calavera, y los amarillos rayos del sol dan un brillo especial a las sedas. Si pensamos que el poema es realmente una comunicación amorosa, dirigida al *tú* del ser amado, entonces la

manifestación de estos deseos es un despliegue demiúrgico, casi alquímico, en el que se crea un espacio propio para el amor, un lugar donde las *formas* se disponen de manera diferente. Todo esto es precisamente construido por la flor del oro, el logos-amor que guía al poeta. La petición de que cese el amor, de que el corazón se quede sin su flor, no es sino la manera de enfatizar el hecho de que es el amor el que habla y construye este cosmos, un amor tan real como el agua, el viento y las estrellas, y Lorca pide juguetonamente otra realidad donde las cosas sean distintas. Después de la formulación de este mundo de deseos, la potencia creadora del poeta es enfatizada con el *puedo* y el *resisto*, verbos que operan también sobre un universo construido poéticamente, ahora en torno a la figura del amado. De repente, el mundo chispeante y absurdo que se había construido en los cuatro primeros dísticos es puesto a un lado como un juguete inútil y comienza a enfocarse una figura humana. Así, la noche que herida lucha enroscada con la luz del mediodía es un rizo de cabello negro brillando al sol. Los ojos amados, de color verde veneno, ojos que dan el vigor del color verde y la muerte ponzoñosa, se cierran bajo los incompletos arcos de las cejas, rotos cerca del lagrimal, donde sufre el tiempo. El ocaso que supone cerrar unos párpados de tal belleza, es resistible por el poeta, pero no la muestra siguiente del desnudo del cuerpo amado. El foco está ahora totalmente ajustado sobre la corporeidad humana general. Hay un cuerpo desnudo, iluminado, intensificado, que se extiende en el centro de la escena amorosa. Y al ver este cuerpo en la intensidad de su presencia, con todos los velos descorridos, las perspectivas de su destrucción inminente, su pérdida o envejecimiento palpitando a simultáneo con la más desbordante actividad vital, producen el máximo terror. El *tú* desnudo es comparado a un cactus abierto en los juncos: la presencia del amado produce la herida. El poeta pide un velo favorable y benigno que evite la destrucción ante la belleza que le es revelada en la presencia terrible del amado, muy a la manera de la poesía sufí, o la poética que encontramos en la teofanía del Ser Supremo a Arjuna en el Bhagavad-Gita: el descorrimiento del velo de la existencia, el encuentro con lo Absoluto, es más de lo que nadie puede soportar, y sólo se puede experimentar como terror[519]. La terrible presencia es la presencia que

ha alcanzado un foco máximo. La terrible presencia focaliza o intensifica ante el poeta la dinámica de *formación* y disolución natural y psicológica; el contraste de la limitación de la individualidad del poeta con la ilimitada extensión de la naturaleza, poderosísima en sus procesos de cambio, produce el dolor tanto como la atracción irresistible.

La acción que se deriva del encuentro con la terrible presencia es la queja, auténtico puente tendido sobre el abismo que une al poeta con el *flujo virtual* por encima de las generaciones y destrucciones de las *formas individuales*.

Noche arriba los dos con luna llena,
yo me puse a llorar y tú reías.
Tu desdén era un dios, las quejas mías
momentos y palomas en cadena.

Noche abajo los dos. Cristal de pena,
llorabas tú por hondas lejanías.
Mi dolor era un grupo de agonías
sobre tu débil corazón de arena[520]*.*

En este poema, las quejas son palomas encadenadas que transforman la temporalidad, los instantes, en un éxtasis amoroso. La queja procede de la separación del amado, por la constatación de la imposibilidad de la unión total con él, en un mundo en el que todo se transforma, cambia y desaparece; pero la queja también es ya una forma de la unión amorosa: existe unión mientras exista la queja, mientras haya poema o canto. Al igual que un puente, la queja une y separa dos orillas. El cristal de pena, es decir, las lágrimas de transparente belleza del amado, dice Lorca que brotan de sus hondas lejanías, de sus profundos ojos, cuya hondura lleva -gracias a la focalización de su presencia- a ese otro lugar a la vez tan distinto y tan cerca que es la naturaleza. Las paradojas espaciales entre el *tú* y el *yo* apuntan a la inherencia de uno en otro, a la formación de un único *yo-tú*, el *yo* y el *tú* se continúan uno en otro a partir de su base común natural, a partir de su común

dinámica con el flujo virtual. El *yo* y el *tú* están entrelazados entre sí y pueden cambiar sus posiciones de risa y llanto. La queja no se resuelve en la risa pero puede transformarse en ella[521]. La risa continúa la queja como expresión final de la transitoriedad de toda la existencia, es la forma que adopta la queja a veces en presencia del ser amado.

La queja lorquiana es análoga a la de Ibn Arabi.

La noche en la que a su lado la contemplo
Es igual que la noche en que está ausente:
Tanto me quejo de la noche larga,
Cuanto me quejo de la noche breve[522]

Desconsolada y vana queja[523], es igual con o sin el amado. El amado que una vez mostró su terrible presencia deja al poeta roto y vivo en su queja amorosa. La queja es perenne porque es la forma de la unión del humano con la naturaleza, y de toda la naturaleza entre sí, que profiere una inmensa queja: las ranas se quejan[524], el viento se queja[525], el sol se queja[526], y hasta los muertos se quejan en el cementerio[527]. La queja es proferida por la voz que habla o por la que grita, y la laceración profunda de quien se queja hace que ésta tenga un contenido difícilmente verbalizable[528]. La expresión específica que toma la queja en Lorca es una derivación del *quejío flamenco*. El quejío es el uso en el cante de la interjección *ay* para expresar aflicción, y puede introducirse bien una sola vez, extensamente prolongada, o bien puede repetirse varias veces[529]. Este *ay* aparece en la lírica de Lorca un total de 277 veces, en algunas ocasiones extendiéndose como onomatopeya para expresar mejor el desgarro y la congoja de la emoción enduendada, como en el poema *La degollación del bautista*[530]. El *ay* flamenco, al igual que el de la poesía lorquiana sólo adquiere todo su valor cuando es proferido por un cantaor o un actor trágico[531], cuando la angustia y el dolor del encuentro con el numen transmiten plenamente la focalización de la presencia.

La queja es relacionada por Lorca en dos ocasiones con el degüello. Una de ellas en el poema de la degollación del Bautista, lugar de la obra lorquiana donde el *ay* es usado un mayor número de veces.

La otra es en la conferencia del duende cuando menciona la degollada seguiriya[532] de Silverio.

A dónde vas, siguiriya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?[533]

La irregular, lunar y vital "siguiriya" representa en la métrica el ritmo enduendado, el ritmo de la queja, en el que los números y los acentos desaparecen y aparecen desde el fluido grito del cantaor. La queja es como el gemido que escapara de una garganta de la que también escapara la vida, es un canto de cisne distorsionado en el que, tras la destrucción provocada por el encuentro con la terrible presencia, el poeta busca una última forma de unión con el misterio o numen que le ha sido mostrado. Para Lorca la queja puede ser también dicha en un simple suspiro[534], y siempre es dulce y amarga a la vez, como Eros, quien da la pena y el llanto junto con la guirnalda del amor[535]. La queja o queja amorosa es, por tanto, la *forma* del canto o de la acción que surge del entusiasmo del duende, y surge como respuesta del poeta al encuentro con la terrible presencia, una respuesta que supone un puente de unión con la dinámica del flujo virtual en cuanto que da forma y límite a una experiencia de algo ilimitado.

Por otro lado, es fácil detectar en esta noción de presencia algunos puntos de concordancia con la teoría kantiana del genio. Según Kant, el genio es aquella capacidad innata en el humano a través de la cual la naturaleza proporciona reglas al arte[536]. Lorca expresa algo similar a esto en su poesía temprana, antes de desarrollar plenamente la intuición poética del duende.

El poeta es el médium
De la naturaleza
Que explica su grandeza
Por medio de palabras[537].

Pero las semejanzas son limitadas, pues esta opinión de juventud es, de hecho, negada por la poética que observamos en su obra posterior. La

diferencia fundamental se encuentra en la relación opuesta que naturaleza y artista guardan para Kant y para Lorca. Para Kant la relación de la naturaleza con el arte es lineal, y entre ambos se encuentra el artista como mediación: la naturaleza da la regla al artista y éste la pasa al arte, como quien pasa un objeto desde un lugar A hasta otro B. La naturaleza así comprendida es un *ello*, algo distinto del artista, que transmite un objeto al sujeto estético genial y éste lo objetiva a su vez en la obra. Poco importa que la regla pasada, en cuanto regla no sea explicable en base a los principios de la razón pura, lo importante es que para Kant el artista realiza el proceso de transmisión. Para Lorca, sin embargo, la relación del arte con la naturaleza no es lineal en absoluto. Para empezar, el artista no es mediador, sino más bien el arte es el mediador entre el artista y la naturaleza (o entre artista e inconsciente), como trovadores y místicos proclamaron. El amor, centrado en el corazón, es el motor del artista y le sirve de conexión con el mundo elemental. La distancia entre naturaleza y artista es salvada por el amor en dos momentos. En un primer momento el amor saca al artista de sí mismo hacia la naturaleza, experimentada como lo otro, y lo lleva al encuentro con la terrible presencia, lo lleva a focalizar los procesos de formación y destrucción naturales. Allí el artista transforma su amor en queja enamorada, y encuentra un puente de unión con ese numen terrible mediante la expresión de la queja en el canto. Pero esta queja enamorada es ya mucho más que un puente, es una recreación alquímica de ese ser amado que es el todo de la naturaleza, un ser al que se da *forma* mediante el canto. Lorca está entonces invirtiendo la relación: el artista no es el médium de la naturaleza, sino su artífice a través de la queja enamorada.

Conforme a esto, tampoco hay que confundir la noción de la terrible presencia con la kantiana de *lo sublime*. Lo sublime en la naturaleza son aquellos fenómenos cuya intuición conlleva la idea de infinitud, fenómenos que nos producen un sentimiento de dolor por nuestra incapacidad de imaginarlos[538]. Lo desmesurado de la naturaleza, que escapa a nuestra capacidad sensible, impide cualquier esfuerzo de la imaginación para apreciar la magnitud de los objetos naturales. La impresión de sublimidad, como ha apuntado Cassirer,

ocurre cuando nos enfrentamos con un objeto que sobrepasa cualquier medio del que podamos disponer para concebirlo, y al que somos incapaces de recomponer en un todo limitado, ya sea instintivamente o conceptualmente[539]. La discrepancia de Lorca con estos planteamientos es radical: la polarización entre el objeto natural y el artista no se da en la sensibilidad panteísta de Lorca. Para Kant, el aspecto sublime de la naturaleza es tanto más atractivo cuanto más terrible, con tal de que nos encontremos nosotros en un lugar seguro: nada se pierde en nuestra apreciación propia por el hecho de no haber seriedad en el peligro[540]. Sin embargo, el artista enduendado está implicado en la obra y nunca puede alcanzar esa distancia con respecto a lo sublime que consigue el artista de la musa, sino que vive en plena zona liminal, vive en el peligro. La distancia con respecto al peligro supone el posicionamiento fuera de lo liminal, lo que impide cualquier encuentro con la terrible presencia, y el arte que se produce es tan sólo una simulación del contenido pleno de la naturaleza, es un arte de salón, ya sea del ángel o de la musa.

Obviamente, la terrible presencia no es creada por el artista, pero sí lo es la queja amorosa que da *forma* a esa presencia, llamémosla naturaleza, inconsciente o numen[541]. Al artista del duende no le interesa la naturaleza *per se*, sino en cuanto que él mismo es naturaleza, en cuanto que la vida es un *tú* con el que se establece la más íntima de las relaciones.

A mí me importa poco
que un pájaro en la alamea
se pase de un árbol a otro[542].

La naturaleza tiene interés en cuanto que el humano es un ser natural, pero no lo tiene si el humano queda fuera de ella, como un objeto para el estudio del sujeto. La poética del duende es más dramática que lírica, está más interesada en la gente que habita un paisaje que en el paisaje mismo[543].

4.2. La presencia en el drama

Para Lorca, el teatro es la forma máxima de la poesía porque es el arte musical donde se da una mayor presencia.

> *El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos*[544].

En el teatro el texto no se lee, sino que es absorbido por toda la corporeidad de un actor que en escena establece una relación íntima con un grupo de palabras y las incorpora al todo de una personalidad. Las palabras son incluidas en un universo de gestos y expresiones, conscientes e inconscientes, que llevan a la formación total de un personaje en la escena. Para Lorca, este personaje tiene que ser capaz de transmitir hasta su olor, imponer lo físico de sus acciones para a partir de ahí introducir en el espectador un soplo de poesía, es decir, transmitir el entusiasmo enduendado. Para que la fuerza mimética que el actor escenifica alcance toda su potencia es necesario que el drama mismo, los personajes y acciones que ocurren, estén profundamente ligados a la vida, sobre todo a la vida actual, a su presente social, para recoger las emociones, dolores y luchas de su época[545].

> *Autor. (...) Por eso yo no quiero actores, sino hombres de carne y mujeres de carne, y el que no quiera oír que se tape los oídos.*
> *Espectador 1º. Vamos, querida. Este hombre acabará diciendo alguna atrocidad.*
> *Espectadora 1ª. No me quisiera ir, me interesa el argumento.*
> *Autor. Quiere decir que le interesa la vida. La vida increíble que no está en el teatro precisamente (...)*[546]

La crítica que Lorca hace al teatro de su época, apelando al cuerpo, es al mismo tiempo la petición de un teatro que vuelva a sus raíces. La poética elemental, la identidad-continuidad de las fuerzas telúricas y las humanas[547] que se da en los planteamientos estéticos de Lorca, le lleva a buscar precisamente en la tragedia la forma para presentar a la humanidad que lucha en eterno conflicto con su misterio. Su aproximación a la tragedia tiene dos cauces, aunque es una y la misma fuente: por un lado se debe al peso de la tradición dramática española[548], pero aún mayor es el peso trágico mediterráneo que se encuentra no sólo detrás de esa tradición sino también detrás de la estética andaluza de la que Lorca bebió durante toda su vida. La tragedia es una representación del mito, y por tanto de los valores más arcaicos de una comunidad, pero a la vez representa lo más actual por ser una acción dramática que ocurre en un presente escénico. Debido a esta doble dimensión y a su estructura musical, la tragedia permite el acceso a los componentes más profundos de la psique humana[549]. La tragedia es, en suma, el vehículo mejor adaptado para el milenario viaje chamánico del poeta, y Lorca comprende perfectamente su importancia cuando proclama la necesidad de volver a él[550].

El actor trágico, como el chamán, está personificando las fuerzas básicas que gobiernan su comunidad[551]. Establece un diálogo a través de sus palabras, gestos, cantos, danzas y acciones, con un núcleo de problemas cuya vivencia y presentación es de utilidad general, porque se produce una catarsis de las emociones de la que se deriva una comprensión profunda de la propia existencia. Tras la máscara del actor-chamán hay entonces una muy poderosa fuerza capaz de metamorfosearse y presentarse en distintas configuraciones personales. El actor está focalizando en su persona las fuerzas metamorfoseantes de la naturaleza, está escondiendo tras su máscara la terrible presencia que los griegos en su teatro llamaban Dioniso. En el caso lorquiano se trata de un Dioniso-Eros-Duende, la presencia que produce el entusiasmo amoroso y la labor creativa a partir de la queja. Esta presencia no sólo es detectable en las tragedias lorquianas, sino en un buen número de sus dramas.

Por un lado, nos encontramos dentro de la producción dramática lorquiana con su teatro de marionetas. ¿Hasta que punto

funciona la presencia del duende en este teatro? Curiosamente, las marionetas representan el grado máximo del entusiasmo dramático: hay un cuerpo en escena que no obedece a su propia voluntad, sino a una voluntad externa que le es comunicada a través de un sistema nervioso formado por hilos. Conviene que hagamos algunas reflexiones sobre las marionetas para comprender con un poco más de profundidad la intención teatral de Lorca. En su ensayo sobre las marionetas, Heinrich von Kleist utilizó un símil interesante para explicar la relación entre el cuerpo del marionetista y la marioneta. Según Kleist, el movimiento de los dedos del marionetista y de la marioneta guardan una relación como la de la asíntota con respecto a la hipérbola[552], es decir, se unen en el infinito, o, en otras palabras, están separadas por una distancia infranqueable, aunque tan próxima que algo de la corporeidad del humano se transmite a la marioneta. Esta corporeidad transmitida es más bien una caricatura de la corporeidad del marionetista, ya que consiste meramente en la voz del actor. Kleist, amigo de las imágenes matemáticas, nos dice que el encanto de la marioneta se debe a que en ella se da la gracia de manera más pura que en el mismo humano, pues la gracia necesita, o bien una forma humana sin conciencia, como la marioneta, o bien la conciencia infinita de un dios[553]. La presencia del actor como Dioniso-Eros-Duende lo acerca más al segundo caso que al primero, pues las marionetas son capaces de transmitir la doble oculta presencia del actor, escondido tras el escenario y escondido tras la máscara de su personaje, focalizando en la escena las fuerzas naturales que se dan cita en todo drama. Esta capacidad de focalización es menor en el teatro de marionetas que en el teatro con actores totalmente humanos, pero ello no quita encanto a los títeres, cuya atracción dionisíaca se encuentra en algo distinto a la conciencia cero que Kleist postula. Por un lado, un teatro de marionetas se sostiene sobre un supuesto de corte animista, es una llamada a las fuerzas elementales que están en la raíz tanto del entusiasmo enduendado como del mismo teatro: los muñecos están proclamando que toda la naturaleza está animada. Esa materialidad es celebrada en sus dimensiones más toscas, más simples, y en su estilización caricaturesca producen la risa, una risa que no es sino una metamorfosis de la queja. La intersección de estos dos elementos, risa

y celebración de lo material es lo que encontramos en los carnavales. Las marionetas son una llamada al carnaval y a la disolución dionisíaca. En el carnaval queda representado todo lo que es exaltable en el plano material, incluyendo maldiciones, lenguaje abusivo e irreverente, e incluso palizas[554], acciones que son precisamente las que caracterizan todo teatro de marionetas. Como comprendió Lorca, las malas palabras adquieren una dimensión de ingenuidad y frescura dichas por un muñeco que no puede ser alcanzada por un actor[555]: las marionetas permiten mostrar las operaciones naturales más groseras desprovistas de la carga moral que un actor de carne y hueso trae a escena por el mero hecho de ser humano. La presencia enduendada no está por tanto en las marionetas, sino en la obra en su conjunto, en la llamada que todo el espectáculo hace a la celebración de las fuerzas de generación y destrucción.

Si observamos una obra como *Don Perlimplín*... encontramos la presencia dionisíaca en los duendes que sentados sobre la concha del apuntador, cara al público, dialogan entre sí en una zona liminal entre la escena y la audiencia[556]. La presencia en este caso, aunque no es terrible, si supone una focalización sobre los procesos de cambio psicológicos de lo que ocurre a los personajes. Fernández Cifuentes ha destacado la apertura de lo liminal en esta obra al señalar que los duendes introducen unas nuevas coordenadas de espacio y tiempo[557]. A partir de la aparición de los duendes, que corren y descorren velos, el personaje de Don Perlimplín se transforma radicalmente, se hace un Dioniso, y para enfatizarlo, Lorca le pone los cuernos de un ciervo[558], lo muestra como una divinidad natural. Su entusiasmo o posesión procede de su experiencia del límite a través del amor, y se identifica con Dioniso-Eros-Duende. Uno no puede dejar de pensar en la semejanza entre este Perlimplín con cuernos y la figura del chamán danzante de la cueva de Los Tres Hermanos en Francia[559]. El personaje lorquiano se encuentra entusiasmado, lleno de furor vital, y desdobla su vejez transformándose en un jovencito capaz de enamorar a Belisa. Perlimplín despliega esta metamorfosis, en parte en escena y en parte fuera, y muere, se mata a sí mismo, para vivir por siempre joven en el recuerdo de Belisa[560].

En *La zapatera prodigiosa* vemos algo similar en el desdoblamiento del personaje que interpreta el Zapatero. Lorca utiliza uno de los recursos clásicos de la tragedia que permite, y hasta cierto punto, exige, la capacidad metamorfoseante de Dioniso: la *anagnorisis*, el reconocimiento, como momento culminante de la obra. Es también interesante observar cómo la presencia de este Zapatero metamorfoseante cambia el comportamiento de la Zapatera, cómo se vuelve gruñona y malhumorada cada vez que aparece, y cómo su marcha la vuelve melancólica, es decir, la queja continua que en ella provoca. La presencia de los actores y los personajes es por tanto algo que tiene que ver con las interrelaciones de unos con otros, las metamorfosis que se producen a partir de sus interacciones.

En *Mariana Pineda*, la protagonista se encuentra totalmente entusiasmada y luego, en la identificación completa con su entusiasmo, es despedazada como Dioniso. Mariana, al igual que Ifigenia, sufre una muerte ritual para que su comunidad pueda prosperar en el alcance de sus objetivos, ya sean estos los de llegar a salvo ante los muros de Troya, o la consecución de la libertad en el drama lorquiano. Mariana está poseída por Pedro, y más aún por el espíritu de libertad que Pedro representa y que le posee a él mismo.

Mariana. (...) Y este corazón ¿a dónde me lleva,
que hasta de mis hijos me estoy olvidando?[561]

Como una bacante, Mariana se ve arrastrada por el entusiasmo de la personalidad que está asumiendo como defensora de la libertad. Pero Pedro es peor actor que Mariana, se identifica menos con su personaje y la fuerza que está representando es siempre superior a él, mientras que Mariana está siempre a la altura de este principio vital que la guía.

En *El público*, Lorca da un énfasis especial a la cuestión del desdoblamiento dionisíaco y la multipersonalidad que el actor despliega en la escena[562]. Martínez Nadal ha observado que en esta obra se mezclan personajes shakespearianos con lorquianos, y el lenguaje bíblico con el teatral[563], con un resultado final caótico, o mejor, liminal. Realmente lo que la obra está escenificando es una especie de gran metamorfosis dionisíaca. El diálogo entre la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles, que hemos visto más arriba, está

resumiendo el contenido general de la obra: la capacidad de metamorfosis inducida por el entusiasmo amoroso: presencia, no lo olvidemos, ha sido definida como la focalización instantánea de la conciencia individual por la que se intensifica la apercepción de los procesos de cambio que ocurren en naturaleza y psique, ya sean los de una *forma* en otra (metamorfosis), o los procesos de *formación* y disolución a partir del flujo virtual. La obra entera, por tanto, es un despliegue de la presencia del duende. Hay algo fuertemente clásico en esta obra, más allá de la decoración de ruina romana del cuadro segundo, algo que reproduce el meollo de la tragedia sin ser la tragedia: el estado de continua metamorfosis en el que se desenvuelve. Lorca, como comprobamos en una de sus conferencias, era plenamente consciente de la relación de Dioniso con la metamorfosis.

> *Baco sufre en la Mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en hiedra, Baco, para poder continuar la danza se convierte en vid. Por último, muere para convertirse en higuera*[564].

En la obra *Así que pasen cinco años* se desarrolla también el tema de la metamorfosis, pero ahora Lorca le da otra dimensión.

> *Amigo segundo. (...) Pero mi rostro es mío y me lo están robando. Yo era tierno y cantaba, y ahora hay un hombre, un señor (Al viejo) como usted, que anda por dentro de mí con dos o tres caretas preparadas. (Saca un espejo y se mira) Pero todavía no, todavía me veo subido en los cerezos...con aquel traje gris...Un traje gris que tenía unas anclas de plata... ¡Dios mío! (Se cubre la cara con las manos)*[565].

El Amigo se reconoce aún como aquel niño que se subía a los árboles, aunque a la vez se ve como es ahora, y como el Viejo que tiene delante, además de algunas otras máscaras. El actor está presentando, en un período de tiempo reducido, de forma condensada, lo que a todos nos

ocurre con los años: el progresivo solapamiento de *yos* y la simultaneidad más o menos armónica de todos ellos en nuestro interior. El actor intensifica delante de la audiencia el paso del tiempo y las metamorfosis psicológicas de su personaje, presenta el discurrir que lo lleva hasta la destrucción de su *forma* individual. Los versos del Arlequín mientras cambia caretas destacan el contenido principal de esta obra.

Sobre la misma columna
abrazados sueño y tiempo
cruza el gemido del niño,
la lengua rota del viejo[566].

En la columna del cuerpo humano se dan a simultáneo los sueños de las formas individuales, las máscaras (como las que utiliza el Arlequín al recitar), junto a la fuerza que lleva desde una máscara a otra: niño y viejo coexisten en el metamorfoseante *flujo virtual*.

En la figura del ausente Pepe el Romano, de *La casa de Bernarda Alba,* podemos identificar perfectamente al Dioniso-Eros-Duende. Pepe es quien embriaga a todas las hijas de Bernarda llevándolas hasta la locura. Bernarda como andrógina es en parte la figura equivalente al euripideo Penteo, que persigue y destruye todo placer afrodítico en base a la ley del padre muerto, Antonio María de Benavides, o incluso su propio padre, que es otro de los fantasmas de la obra[567]. Pero en su faceta femenina, Bernarda es la bacante Ágave, responsable de la muerte de su hija Adela. Bernarda ha sido enloquecida por Dioniso-Eros-Duende, y la represión que ejerce sobre sus hijas es el lado inverso de la pasión con la que Adela se lanza en brazos de Pepe quitándoselo a su hermana mayor. En *La casa de Bernarda Alba* asistimos a un encierro de bacantes que lleva a una situación explosiva. Hay varios niveles de encierro en la obra, el más severo de todos es el que se aplica sobre María Josefa, la madre de ochenta años de Bernarda, encerrada dentro de su habitación en una casa que de por sí está ya cerrada al mundo[568]. María Josefa sueña con Dioniso, y se viste de novia para casarse con él en su delirio de

bacante[569]. María Josefa pasea en brazos a Dioniso en la forma de un corderito, y comprende mejor que ninguna a Pepe.

> María Josefa. *(...) Pepe el Romano es un gigante. Todas le queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo no. ¡Ranas sin lengua!*[570].

La animalidad que Josefa ve en sus nietas y en su hija, la animalidad de la que es una muestra consumada ella misma al ir buscando a Dioniso en su ancianidad, es la característica de las bacantes. Lorca está siguiendo a Eurípides al presentar una anciana dionisíaca. Y al igual que el griego, está sugiriendo que hay una gran sabiduría en tal actitud, un reconocimiento final hacia las fuerzas de la creación y la destrucción.

Cadmo. (...)¿Dónde bailaremos ahora, y dónde pondremos el pie,
Y echaremos para atrás la cabeza? Enséñame.
Que un anciano guíe a otro, Tiresias: sabio eres tú.
No me he de cansar, día y noche,
De golpear con el tirso la tierra.
Olvidamos la edad con la alegría[571].

Y eso es lo que ocurre a María Josefa, que olvida por completo su edad con el éxtasis dionisíaco. En los momentos en los que vuelve en sí, se identifica a sí misma con una bacante encerrada, lo mismo que su hija y sus nietas, por eso llama leoparda a Bernarda y hiena a Magdalena, dos fieras muy menádicas en su avidez por la carne[572]. En la obra hay también un coro de bacantes masculinos que no aparece en escena, un ausente coro de segadores en el que las hijas de Bernarda proyectan todos sus ardores sexuales, con el que se identifican plenamente repitiendo su canción.

Martirio. (Con nostalgia)
Abrid puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo...
Adela. (Con pasión)

...el segador pide rosas
para adornar su sombrero[573].

El coro se dirige a las mujeres del pueblo, en un rapto celebrativo análogo al de Eurípides en *Bacantes*[574], aunque en Lorca el paso de los segadores es tan sólo un destello fugaz que permite un contraste más intenso con el encierro que hay en casa de Bernarda, liderado por el furor parejo de madre e hija menor. En Adela se da un entusiasmo dionisíaco total.

> *Adela. (...) Mi cuerpo será de quien yo quiera.*
> *La Poncia. (Con intención y en voz baja) De Pepe el Romano. ¿No es eso?*[575]

Aunque ese *yo* que quiere es un espejismo, pues como Adela misma confiesa más adelante, no es su propia voluntad lo que la mueve o interesa, sino la voluntad de Pepe.

Adela. (...)Seré lo que él quiera que sea[576].

Cada carrera por la escena, cada suspiro de Adela, es como en el caso de la anciana María Josefa, una mímesis de Dioniso. Es más, tanto Adela como Ariadna, la novia mitológica de Dioniso, acaban su vida ahorcándose[577].

En *Bodas de sangre* encontramos también una pareja de poseídos por Dioniso-Eros-Duende. Leonardo, como la Ágave euripidea tiene una familia, pero debido al poder del duende se lanza a poner del revés toda la convención social de la comunidad normativa, y desbarata el razonable trato comercial de matrimonio que están arreglando las autoridades familiares. Y este poder es transmitido a la novia que no puede resistirlo y queda destrozada.

> *Novia. (...)Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes (...) Yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no*

quería ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos![578].

Leonardo, como Dioniso, impone su voluntad, aunque no se trata siquiera de su propia voluntad, sino la de la fuerza vital. Leonardo, como él mismo cuenta, hizo todo lo posible para olvidar y controlar la pasión que le arrastraba.

Leonardo. (...) Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta[579].

En estos dos últimos fragmentos Lorca nos habla de un caballo, un mulo y un golpe de mar para explicar la fuerza enduendada que dirige a los personajes: se trata de la propia naturaleza en sus procesos de creación y destrucción simbolizada por Dioniso. De hecho, una simbología muy común liga el caballo con la fuerza vital[580]. Los actores están presentando la actuación de un tipo de conciencia no intelectual, una mente vital e instintiva que actúa en el humano como en el resto de la naturaleza. Es un pulso lunar de fertilidad, el mismo pulso que lleva a la muerte. La luna misma se personifica en esta obra, y realiza su acción en colaboración con la muerte (que aparece en forma de mendiga[581]), una luna responsable de las muertes que ocurren al iluminarlo todo con la fuerza del impulso dionisíaco.

Luna. (...) ¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!
¡No! ¡no podrán escaparse!
Yo haré lucir el caballo
una fiebre de diamante[582].

Sobre el caballo, símbolo de la posesión dionisíaca, del impulso natural que controla a los personajes, nos dice Lorca que sigue los designios de la luna, que pretende con su iluminación mostrar una verdad más profunda que la que muestra la organización social de una *communitas* normativa. La Novia se convierte tras las dos muertes en la novia de Dioniso, una nueva Ariadna-Afrodita[583]. Es interesante observar que, después de todo lo ocurrido, la Novia mantiene intacto todo su contenido virginal.

> *Novia. (...)¡Déjala! Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos*[584].

Como una Afrodita que renueva su virginidad en Pafos después de cada unión sexual, la Novia lorquiana proclama su pureza después de un baño de sangre. Reconoce la locura, la posesión de bacante que la ha llevado a tomar parte en los acontecimientos de las muertes, pero ella está libre de toda culpa, como la naturaleza misma lo está cuando somete a sus criaturas a las máximas atrocidades.

En *Yerma* la presencia/ausencia de Dioniso es también muy obvia. Lorca mismo reconoció que *Yerma* no es una obra con argumento, sino el desarrollo del personaje de Yerma[585], desarrollo que consiste en las fases previas a un entusiasmo dionisíaco, o cómo Yerma avanza hasta encontrar la terrible presencia. Todo el principio de la obra es una invocación a Dioniso a través de una nana.

Yerma. (...)¿De dónde vienes, amor, mi niño?
De la cresta del duro frío.
¿Qué necesitas, amor, mi niño?
La tibia tela de tu vestido[586].

Yerma mantiene una relación dialogada con el niño, ella misma es ambos. Lo recibe de fuera, del frío, para después arroparlo con su

propia ropa. El niño le pide la ropa, lo más externo, pero progresa después hasta pedirle sus pechos, y Yerma le ofrece todo su ser.

Yerma. (...) Te diré, niño mío, que sí,
tronchada y rota soy para ti.
¡Cómo me duele esta cintura
donde tendrás primera cuna!
¿Cuándo, mi niño, vas a venir?[587].

Yerma está poseída por un niño divino que vive como parte de ella, que es ella misma. Lo invita a venir, lo invita a tomar un control aún mayor, pero también a objetivarse fuera de ella. Esta transferencia la hace sobre su esposo Juan, a quien cuida de manera obsesiva y trata de una manera infantil. Y es que Dioniso-Eros-Duende es a la vez el amante y el niño. La escena de los cantos de fertilidad de las lavanderas es una buena muestra de la utilización de Lorca de esta doble dimensión de Dioniso en el personaje de Yerma. Allí, la nana que podríamos considerar como el tema principal de la obra, la nana que llama a Dioniso, primero a despertar y luego a morir, es una seguiriya en la que la queja es cantada como reafirmación total de la vida: reafirmación del varón y del niño como una única identidad dentro del mundo matriarcal.

Dioniso da caza durante toda la obra a Yerma, a la vez como niño y como amante[588], es una caza que ha durado años y que Lorca nos presenta en sus momentos finales, una caza que la ha dejado agotada y descompuesta por el continuo trato con un fantasma en su corazón[589]. Pero Juan no alcanza completamente el doble papel dionisíaco hasta el mismo momento de su muerte, cuando es estrangulado por Yerma mientras intenta poseerla. Juan muere entonces como un Dioniso, y su posesión de Yerma ocurre ya no meramente en el plano sexual, sino que como divinidad se apodera de toda su personalidad. Yerma queda liberada a la par que se produce su entusiasmo: al convertirse en bacante se libera de la terrible presencia mediante su unión con la divinidad.

El mundo dramático lorquiano es un mundo dionisíaco, y como tal, es ante todo un mundo de mujeres[590], mujeres que como Mariana,

Belisa, la Zapatera, Yerma, la Novia de *Bodas de sangre*, o Adela y sus hermanas, despiertan a Dioniso y lo traen a escena ante los espectadores. Todas sus obras principales son dramas de la terrible presencia, obras en las que Dioniso-Eros-Duende dirige las acciones de los personajes, quienes personifican la interacción de las formas elementales psicológicas entre los seres humanos.

Por otro lado, las necesidades prácticas de toda puesta en escena, plantean algunas dudas con respecto al modelo de presencia dramática propugnado aquí para el actor. ¿Hasta qué punto puede o debe el actor abandonar su conciencia propia para ser otro? ¿No es precisamente necesario que para el control de sus acciones llegue a ser máximo mantenga siempre una distancia con respecto a su papel? Según Diderot, para conseguir el nivel máximo de imitación e identificación con su personaje, los poetas y músicos tienen que ser absolutamente cerebrales, es decir, alejarse al máximo del personaje imitado para poder aplicar la más estricta técnica que garantice el éxito en la imitación[591].

> *Los grandes poetas, los grandes actores, y posiblemente, en general, todos los grandes imitadores de la naturaleza, sean los que sean, dotados de una bella imaginación y de un gran juicio, de un tacto fino y de un gusto firme, son los seres menos sensibles*[592].

Diderot está proponiendo con su paradoja un modelo de actor muy dieciochesco y apolíneo, un actor que mantiene siempre la distancia con respecto a su personaje dramático, que nunca rompe con su personalidad diaria, sino que la hace participar de manera plenamente consciente en la dramática, a la que maneja con la destreza de un marionetista a su títere. El papel a interpretar es un objeto para un sujeto interpretativo que debe ser llevado a cabo con el más frío y minucioso cálculo[593]. Esto es exactamente lo opuesto a cualquier entusiasmo, a la intoxicación del actor cuyo extremo sería el (la) bacante. Diderot no considera en absoluto el carácter liminal que supone tal actuación, el peligro de todo encuentro con la terrible presencia, con Dioniso-Eros-Duende, al adoptar el actor una nueva

identidad. Su interpretación de la naturaleza es meramente mecanicista, su profundidad psicológica inexistente, su desconocimiento del numen, total.

La relación del actor con su personaje sigue unos principios miméticos más complejos que los que Diderot distingue en su noción de imitación. Estos principios fueron indirectamente apuntados por Freud en sus estudios sobre la compulsión a repetir. Según Freud, tal compulsión es especialmente fuerte frente a lo que se percibe como un peligro, como algo *no familiar* (Unheimlich)[594]. Cuanto más alejado de la propia personalidad ordinaria sea lo que se encuentra e imita, cuanto más dionisíaco, mayor es la fuerza que lleva hacia dicha personalidad: a través de la mímesis el yo del actor conquista una porción de lo otro, del inconsciente, haciéndolo propio, pero no tanto por un deseo expreso como por la atracción irresistible que ejerce sobre su yo. La ménade se libera de la amenaza de Dioniso moviéndose y actuando como Dioniso mismo. El actor se mueve en medio de una fuerte corriente psicológica que le lleva hacia lo dionisíaco, y de la que se defiende con el uso de la fría técnica de la que hablaba Diderot, técnica que le garantiza su seguridad psicológica al anclarse en el marco de su representación teatral como el todo de una actividad social específica en la que él está tomando parte. Cuanto más técnico sea el actor, cuanto más frío, más se aleja de la vida, y su personificación será un simulacro incapaz de arrastrar a su audiencia con su presencia, por mucho que su técnica merezca toda aprobación crítica. El actor como el que propone Diderot, probablemente el modelo más común de actor, es el actor del teatro como *re-presentación*, una *re-focalización* de la conciencia, es decir, una planificación de la conciencia conforme a ciertos principios y límites que permitan la repetición, el simulacro.

Toda puesta en escena supone, hasta cierto punto, la creación de un simulacro, y Lorca era plenamente consciente de la difícil posición de equilibrio en la que se encuentra todo actor[595].

> *Hace falta mucho y muy cuidadoso ensayo para conseguir el ritmo que debe presidir la representación de una obra dramática. Para mí, esto es de lo más importante. Un actor no se puede retrasar un segundo detrás de una puerta. Causa un efecto deplorable un fallo*

> *de esta naturaleza. Es como si en la interpretación de una sinfonía surge la melodía o un efecto musical a destiempo. Que la obra empiece, se desarrolle y acabe con arreglo a un ritmo acordado es de lo más difícil de conseguir en el teatro*[596].

El ritmo que se consigue tras laboriosos esfuerzos es la *marca* de los pasos de la obra, la manera en la que un intervalo temporal va a ser cubierto. Pero para ello no es necesario el talento fríamente calculador del creador de simulacros que reclama Diderot, sino que es basta el desarrollo de una temporalidad interna distinta a la que lleva al éxtasis menádico. Se trata de crear un difícil equilibrio entre número y locura.

Cuando el actor consigue el entusiasmo dionisíaco se está enfrentando a un nivel profundo a los procesos de *formación* y disolución psicológica, por lo que abandona el equilibrio ordinario entre conciencia e inconsciente de su experiencia cotidiana para entrar en una configuración nueva en la que lo inconsciente, por así decirlo, *ha crecido* borrando los restos de la personalidad ordinaria para dejar en su lugar la queja amorosa. Las *formas* que configuraban la personalidad son diluidas en el *flujo virtual* y unas nuevas *formas*, más plásticas ocupan su lugar, *formas* que con mayor facilidad se sumergen en el océano del *flujo virtual*, y vuelven a surgir modificadas de él en un proceso continuamente nuevo. La irresistible compulsión a la imitación de lo que es otro radical, de lo *Unheimlich*, de la terrible presencia, ha tomado toda la energía de un débil *yo*, volcado completamente hacia el *tú*, de tal forma que ya sólo el *tú* existe en la relación. En el caso del actor no entusiasmado de Diderot, el *yo* del actor no pierde ni un ápice de su fuerza, y lo *Unheimlich*, no llega nunca a ser un *tú*, sino que siempre es un *ello* (no en sentido freudiano de *ello*, sino en el bubberiano), un objeto para el sujeto. En el entusiasmo dionisíaco lo *Unheimlich* es a la vez reconocido como propio y no familiar, como común y extraño, como un *tú* desconocido, pero como un *tú*, algo con lo que el diálogo no sólo es posible sino irresistiblemente deseable. En el caso del actor apolíneo diderotiano, lo *Unheimlich* es a la vez extraño y no familiar, hay un abismo que separa al actor del *ello*, la compulsión a imitar se ha hecho cerebral. El entusiasmo dionisíaco, en cuanto que es algo que le pasa a uno, se

mueve dentro de una esfera matriarcal, mientras que la propuesta poética diderotiana, en cuanto que es algo que el sujeto realiza, se mueve dentro de una esfera notoriamente patriarcal.

Toda actuación se sitúa en un punto medio de equilibrio para el actor, como en otro nivel toda tragedia presenta un punto de equilibrio moral, para una comunidad, entre el desgarro producido por las particularizaciones producidas por una individuación excesiva y una tendencia contraria a la disolución en una orgía instintiva. El actor debe controlar el fenómeno de la puesta en escena, debe ser capaz de encontrar la medida entre la tendencia apolínea al control, apoyada sobre la repetición-simulación de lo natural, y la tendencia dionisíaca al *flujo virtual* sin forma alguna. El mero control apolíneo de una actuación supone una diferencia con respecto a la naturaleza que produce un simulacro: el artista repite su objeto y se repite a sí mismo. Puede que el artista deje que el objeto opere sobre él y que le modifique, lo que a su vez modificaría su relación con el objeto (lo que ocurre realmente siempre en toda experiencia musical), pero ello no garantizaría aún que el resultado final dejara de ser un simulacro. Al actuar así, el artista sigue controlando intelectualmente su actuación, por mucho que su simulacro gane un dinamismo capaz de pasar por entusiasmo enduendado. Aún la técnica le es algo ajeno, es un objeto que maneja, no ha establecido una relación íntima con ella; su catálogo de repeticiones, sus fórmulas y su técnica son un vestido que cubre su propio cuerpo, en el mejor de los casos, cuando no un mero adorno que vela la presencia.

Ninguna puesta en escena garantiza la presencia del duende, ninguna escenificación puede garantizar la focalización instantánea de la conciencia, y todo el proceso escénico puede no pasar de un simulacro. La técnica y el control apolíneos sólo tienen sentido puestos al servicio del entusiasmo, como marco donde el actor, mediante su posicionamiento en el límite entre personalidad y la dramática, se enfrenta a la terrible presencia y transforma su queja amorosa en un chorro interpretativo que salpica de entusiasmo a toda la audiencia. Y las condiciones para que ocurra esta llegada del duende no implica tan sólo al actor, sino a toda la audiencia y a todo el espacio teatral. El modelo lorquiano de teatro dista mucho de ser el modelo teológico que

Derrida ve en el teatro tradicional, donde hay un autor-creador que ausente y desde lejos controla texto y temporalidad de la obra representando sus pensamientos e intenciones[597]. Está más próximo al modelo de Artaud de un teatro de la crueldad como teatro de la vida, un teatro con raíz en los misterios, si bien en Lorca el teatro no es como Artaud proponía una anarquía organizada[598]. El teatro lorquiano sigue el modelo de la queja, surge de la necesidad de una comunidad de integrarse con lo numinoso, de recomponerse tras una experiencia límite. El artista del duende llama al duende cuando quiere mostrar su queja ante un *nosotros*, no ante una mera audiencia, sino ante una audiencia que es parte de la misma acción dramática, que jalea, grita, llora y da palmas, que se entusiasma con lo que le es presentado, que es un coro sentado esperando su momento, una audiencia que también se encuentra situada en lo liminal. Esta diferencia es fundamental con respecto a la presentación que pueden hacer la musa o el ángel. El artista del duende es un chamán cuya práctica no tiene sentido fuera de la comunidad histórica en la que vive, sin una relación íntima y profunda con el desgarro de su propia comunidad, la queja que hace suya. Esta queja puede llegar a constituir un puente de enlace o puede ser simplemente un puente tendido sobre el vacío del ser, puede llevar a la consolidación de una nueva relación *yo-tú* ampliada, como es el caso de un San Juan de la Cruz o Whitman, o puede llevar a la reafirmación de esa misma relación inamovible en la que el *yo* siempre mira al *tú*, dichoso y destrozado a la vez, a través de la memoria de lo que fue un instante de unión, como es el caso de Lorca. Sin la doble condición dialogante, del artista con el duende y de la audiencia con el artista, no hay posibilidad para la presencia del duende, como Lorca nos cuenta en el ejemplo de la Niña de los Peines o de la bailarina de Harlem, que ya vimos. Y esta relación es observable en otros poetas enduendados[599]. Sin una *communitas existencial* ante la que actuar, el artista no puede presentar al duende, sino tan sólo su simulacro. La propuesta dramática lorquiana de la presencia enduendada no es una teología, sino algo así como una llamada a una teofanía comunitaria en la que el poeta y su audiencia, en íntima relación, asisten, a la vez como demiurgos y como obra, a su propia metamorfosis psicológica.

Capítulo 5. La queja enamorada

La estética de Lorca muestra toda su hondura y coherencia a partir de la noción de queja enamorada. La queja del poeta del duende es la manera en la que expresa su particular forma de entusiasmo tras el encuentro con el numen, la terrible presencia. Para poder ser expresada la queja, es necesario que el poeta vivencie en toda su intensidad, a través de ese encuentro, los procesos de creación y disolución de *formas* en la naturaleza y en su psique. La queja le permite la unión con este numen amado en cuanto que establece un límite y da una *forma* a la dinámica del *flujo virtual*, en cuanto que compone un mito que da cuenta de lo ilimitado. El poeta no *comprende* el numen a partir de la queja, sino lo recrea. Podríamos decir que el numen se *comprende* a sí mismo a través de la queja enamorada, y se comprende a partir de las limitaciones del poeta, en la creación específica que éste realiza, en las formas que en la creación alcanza. Hasta ese momento el numen es una virtualidad.

El amor en Lorca es un deseo de continua liminalidad, un impulso irrefrenable a situarse en el torbellino donde la propia individualidad queda disuelta y se experimenta la continuidad con el ser amado. El amor enduendado construye sus propias relaciones espacio-temporales sobre el instante, donde espacio y tiempo ya no son intuiciones puras de la sensibilidad, ni metro y reloj, ni el arco y la columna de la musa, sino pulsos del canto enamorado. Pero este no-lugar del duende no es un limbo como el de la poesía angélica, donde el poeta lleva al lector a flotar en un fluido verbal ajeno a la tierra. El limen de Lorca no es un vacío transparente, los anhelos del duende alcanzan siempre una corporeidad completa, viven en ella. En el limen los elementos y las *formas* físicas cambian sus máscaras para hacerse divinidades o impulsos del alma, revelándose como velos custodios del terrible numen que subyace a todos ellos. Sólo en el límite se vive plenamente el gran secreto del amor:

Tal uno son amante, amor y amado
Los tres complementarios luego y antes dispersos:
El deseo, la rosa y la mirada[600].

Rosa y mirada unidas por el deseo, recreándose mutuamente a partir del amor: la naturaleza recreándose a partir del poeta. Los versos de Cernuda están expresando lo que de manera implícita recorre todos los poemas de amor de Lorca, y constituye uno de los principios básicos del sufismo, *Ishq'Allah Mah'bud Lillah*, la unidad del Amado, el Amante y el Amor[601]. En el estado amoroso desaparecen las diferencias entre amado y amante, entre el *yo* y *lo otro*; la naturaleza se muestra entonces como un continuo *yo-tú*, inseparable, una misma palabra, como dijera Martin Buber. El poeta de la musa despliega sus objetos estéticos de manera que se estremece la inteligencia y ésta se siente agradecida por poder llevar a cabo su función relacional en las metáforas. El poeta del duende, sin embargo, despoja a las metáforas de todo lo que no contribuye a la unión con el ser amado. Al hacer esto, las metáforas pierden brillo pero ganan profundidad, cambian su contenido de filigrana por una hondura reveladora, y la metáfora misma se pierde tras la emoción que despierta en la psique. En el caso particular de la evolución de Lorca, sus metáforas pierden con los años inteligibilidad, a medida que se aduendan desde sus primeros pasos gongoristas y darianos. En sus metáforas deja de aflorar la inteligencia para tomar voz otras partes del cuerpo de la naturaleza sobre las que se proyecta la psique del poeta. Hablan entonces anémonas, helechos, venenos y dentaduras de caballo, todo tipo de plantas y animales se forman de manera espontánea, impregnadas con el contenido del inconsciente, cargadas aún de la potencialidad del *flujo virtual*. El resultado es una transmutación de los objetos naturales. La transmutación no consiste meramente en hacerlos vivos a partir del diseño mecánico exigido por la simulación de la inteligencia, sino en hacerlos *tús*, hacerlos el ser amado que continúa al *yo*. La palabra triple, *amante-amado-amor*, es un *yo-tú-nosotros* que implica que el poeta está diciendo la naturaleza entera como su propio organismo, a través de la palabra enamorada.

No hay más que un corazón
y un solo viento.
¡No llorar! Da lo mismo
estar cerca
que lejos.
Naturaleza es
el Narciso eterno[602].

Un sólo corazón y un sólo viento, la naturaleza es una unidad, por lo que no tienen sentido las nociones de cerca y lejos. Como Narciso mirándose en la corriente, es el poeta cuando proyecta su psique sobre los elementos, distintos de sí y a la vez él mismo. El poema lleva por título *Sésamo*, la palabra que abre la puerta del misterio, el conocimiento de la unidad, la identidad de amante, amor y amado que leemos en San Juan de la Cruz[603] y en Cernuda, la comprensión de una de las constelaciones básicas de la estética: la belleza de la rosa es la belleza del deseo que la mira creándola, belleza igual a la de la mirada creada por la rosa en todo su deseo, o la belleza del deseo que al surtir dispone los pétalos laminando palabras en el aire. Lorca expresa esta unidad con el amado mediante un duelo.

En este duelo a muerte con la virgen poesía,
duelo de rosa y verso, de número y locura(...)[604]

El amado sigue siendo la rosa, el amante es el verso que surge de la queja y recrea la rosa, y el amor es el duelo entre la queja y la experiencia dolorosa de la belleza de la flor. El amante es también el número en cuanto que comienza su viaje hacia la rosa como un ser individual, como una forma, y termina enloquecido por la presencia de la rosa, fundido con ella sin ninguna medida.

Esta alquimia no se aprende conociendo los catálogos de metáforas de Homero, o de las Kenning, o las traslaciones de sentido de Góngora o cualquier otro. Tampoco se aprende contando sílabas, ni mediante ningún cálculo, ni a través de ninguna manera que suponga una combinatoria de representaciones conforme a una ley o autoridad.

Se aprende simplemente a través del *encuentro* con el ser amado, algo que dista mucho de ser una vulgar cita amorosa. El camino hasta el encuentro con la terrible presencia no puede ser enseñado, pues cada vez ha de ser hecho de nuevo. El poeta no sabría explicar como llegó hasta allí, y mucho menos lo que en el limen aconteció. La conciencia individual queda fulminada ante la presencia del amado, todos los procesos naturales o psicológicos de formación y disolución se intensifican en el poeta, cada metamorfosis es entonces no ya una amenaza, sino una garantía de destrucción. El encuentro con la terrible presencia es la experiencia del *aionios zoe* dionisíaco, la experiencia de la vida como un proceso más abarcante que la creación y destrucción del *bios* individual, la experiencia de la vida como algo indestructible. La destrucción de la individualidad del poeta es seguida por una reconstrucción que, aunque no siempre es segura, surge afiladamente desde los pliegues del abismo: es la queja. La queja enamorada muestra una *zoe* inmarcesible, y *empuja* su materia bullendo punto a punto una figura tras otra. El poeta es ahora ya sólo su queja, todo él un pincel de fuego que extiende las *formas* sobre el lienzo de lo ilimitado, del *flujo virtual*. Los elementos son las *formas* básicas que el poeta mezcla en la paleta de su corazón, colores que en sus múltiples variaciones sirven de proyección a la queja amorosa. Así lo ilimitado de la emoción producida por el numen encuentra su perfil.

Es la piedra en el agua y es la voz en la brisa
bordes de amor que escapan de su tronco sangrante.
Basta tocar el pulso de nuestro amor presente
Para que broten flores sobre los niños[605].

La piedra, inmersa en el agua, se perfila contra el líquido de la misma manera que la voz lo hace contra la brisa, surge de ella, es parte suya, pero también es diferente. Piedra y voz son los bordes de los elementos, formas que emergen de otras más simples, pero unidas entre sí y al tronco sangrante de toda la naturaleza. El tronco sangrante común es el *yo-tú-nosotros*, del que pueden brotar todas las cosas, donde despuntan flores sobre los niños si el poeta crea las formas necesarias para ello. En el diálogo íntimo del poeta con los elementos,

encuentra el inconsciente el camino de la conciencia en las formas naturales. Llamando Poseidón a las aguas, o Zeus al rayo celeste, el poeta se asienta en su lugar de demiurgo: cada elemento, cada fuerza, cada forma de su alma es un dios. El amor -que todo lo somete- los guía en sus encuentros, cruces y choques; y estas disputas y lances amorosos que crean y destruyen el mundo son el resultado de la queja del poeta. La queja que toma forma en la poesía es el motor de toda mitopoesis.

En Lorca, la queja alcanza todo el desgarro de la seguiriya gitana o del grito dionisíaco, es un cauterio que quema corazón garganta y labios[606]. El encuentro lorquiano con el numen es demoledor y en el quejío se recomponen regiones de gran oscuridad, como algunas de las que encontramos en *Poeta en Nueva York*. Si comparamos su queja con la de San Juan, encontramos interesantes paralelismos.

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ido[607].

La queja enamorada es aquí el clamor con el que el amante sale tras el amado, los versos con los que va a dar caza, a reconstruir, la presencia que le dejó herido. Las diferencias con respecto a la queja lorquiana se dan en la forma que adopta ese clamor poético. San Juan, como Lorca, ha sido herido por el numen, ambos adolecen, penan y mueren[608], pero los mundos que recrean con sus cantos son distintos. Lorca no recrea precisamente los sotos nemorosos y amenos que recreara San Juan de la Cruz. Los campos de la más seca Andalucía y los pueblos arrancados al desierto, donde la gente se envenena con las aguas de sus pozos, o los rincones más violentos de la más violenta ciudad, constituyen su preferencia. San Juan, por su parte, complementa la terrible presencia con una dimensión luminosa: algo sobrecogedor es la presencia del amado, a la vez luz primera y tiniebla incomprensible. Sin embargo, las divinidades que se forman a partir del numen que Lorca encuentra son

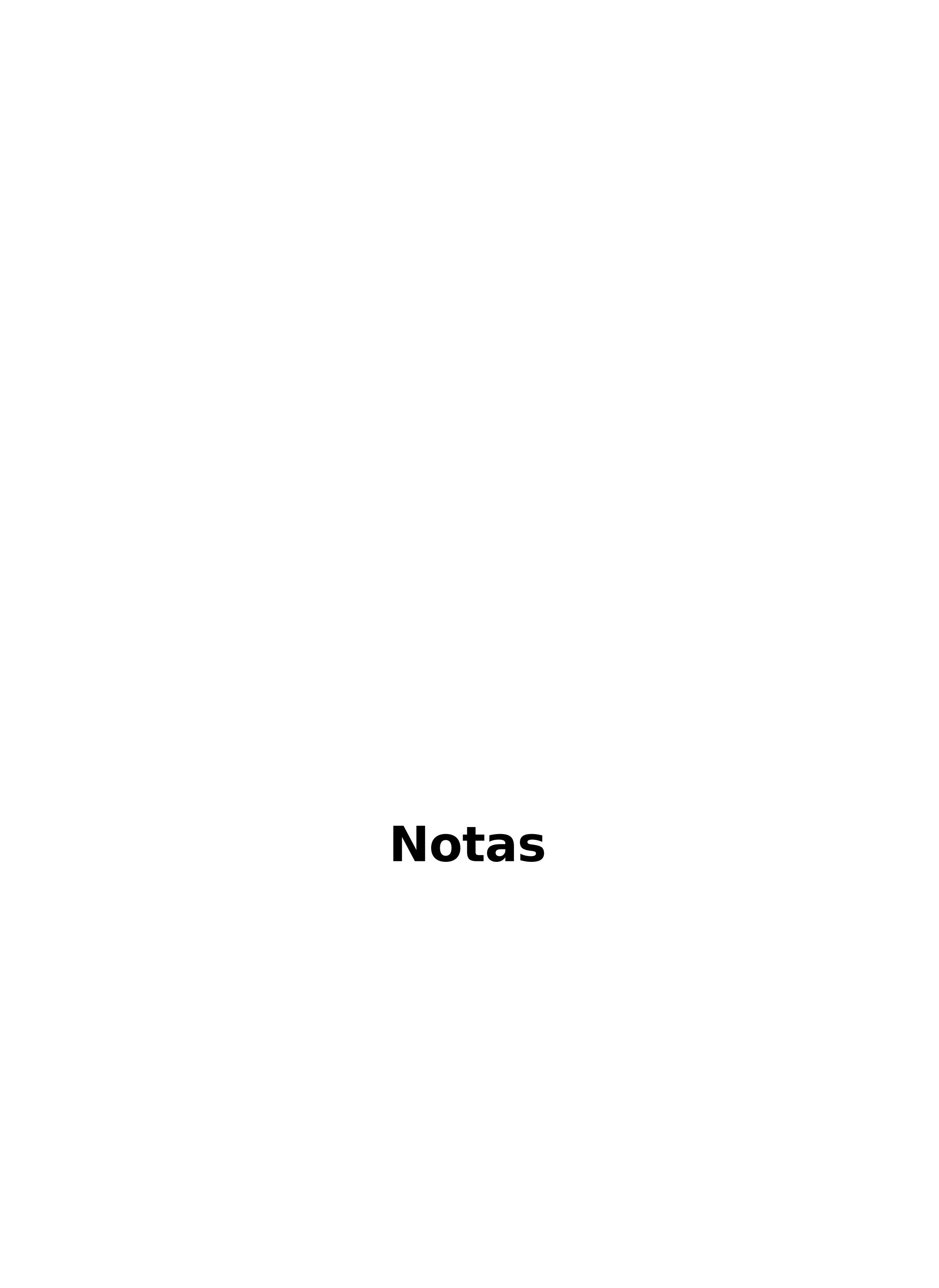
tan brutales y crudas como la ruptura psicológica que en su interior experimenta: el conflicto entre los valores represivos y arcaicos católicos que hereda y los de una convulsa y sangrienta modernidad occidental. Tanto San Juan como Lorca se encuentran bien anclados en sus momentos históricos, por eso las formas de su queja son diferentes. San Juan encuentra al numen en medio de una vida contemplativa, mientras que Lorca vive en plena sociedad, su numen adopta máscaras de guerras y revoluciones, sus particulares baños de sangre son parte de las abluciones sangrientas generales en las que se sumerge Europa.

Todas las comunidades humanas experimentan las enduendadas fuerzas del límite de forma periódica en su vida cotidiana, y el poeta-chamán simplemente actúa como un amplificador. La queja tiene siempre un contenido social, pues es una recreación del mundo frente a una audiencia copartícipe situada también en plena zona liminal. Las sociedades dentro de las que crea el poeta del duende, son impulsadas hacia los límites por las mismas fuerzas de cambio que dirigen los procesos naturales. El amor que une y separa, lleva siempre hacia un encuentro con el numen, encuentro que producirá un nuevo ciclo de creación a partir de una nueva queja enamorada. Cada comunidad encuentra la misma terrible presencia que sus poetas-chamanes, la historia de la humanidad ha sido siempre un cruel despedazamiento bélico, y los poetas como Lorca dan voz a lo que en realidad es una queja común.

La obra que surge de la queja lorquiana es una propuesta para la recomposición del organismo social -destrozado en la liminalidad permanente que supone la cultura moderna- a partir de la obra de arte. La creación lorquiana es una continua llamada a la autenticidad en nuestro enfrentamiento con el mundo, a la transformación de todas las relaciones humanas y todo arte liminoide en algo liminal que pueda ser utilizado por la sociedad para resolver sus crisis internas. Para ello, conduce al lector o al espectador a través de los escenarios negados por la racionalidad patriarcal, se sumerge en la lunaridad de los impulsos psicológicos, en su carácter cíclico. Como ningún otro poeta, Lorca ha conectado con una corriente subterránea que recorre la sensibilidad española en la que se mueve todo lo reprimido por la tradición de la *communitas* dominante. La queja lorquiana crea un mundo en el que

toma voz no sólo lo converso, lo árabe, y lo gitano que se encuentra en la zona liminal peninsular, sino también lo femenino y lo homosexual, reprimido secularmente con una violencia y crueldad extraordinarias. Mientras que la *communitas* normativa española que habla por boca de Bernarda Alba (en este caso actuando como el padre-madre terrible[609], como la Moira de la ley, la Erinia)proclama que todo está bajo control de la norma, y que aquí no pasa nada, Lorca pone en boca de La Poncia el anuncio de la explosión de esa fuerza represiva de Bernarda, retornando como lo reprimido en sus hijas y llevándoselo todo por delante[610]. Los estallidos no han dejado nunca de producirse en la historia de España. No obstante, el fuerte contenido liminal de la mayor parte de la obra lorquiana ha quedado severamente reducido debido a su continua puesta en escena (Lorca es un autor popular) siguiendo principios liminoides. Ésta es una de las maneras[611] en la que la *communitas* normativa trata con el limen: la terrible presencia es controlada reduciendo su ámbito de acción a la simulación de una ceremonia liminoide en el mundo del espectáculo; por eso la queja lorquiana es hoy caricatura de sí misma. Se trata de la misma estrategia de la tragedia y de las religiones normativamente organizadas: el numen aparece, supuestamente, sólo en los lugares y tiempos previstos por la ley. Pero el numen, con sus diferentes máscaras, ya sean las de Dioniso-Eros-Duende u otras, sólo puede ser encontrado en condiciones de liminalidad. La reproducción liminoide de la queja ignora entonces el carácter cíclico de los fenómenos liminales, su irreducible contenido a una planificada representación.

La queja enamorada es el canto del ser humano cuando se vuelve sobre el misterio de su propia existencia, y descubre allí algo excesivo hacia lo que se precipita como la polilla en la vela. Es a la vez un lamento y un canto de júbilo, una copa de veneno aderezada con ambrosía, cuyo efecto aviva la profunda nostalgia que experimentamos ante la Belleza.



Notas

[1] Federico García Lorca. *Juego y teoría del duende. Obras Completas.* Aguilar. (A partir de ahora O.C.A.) Madrid 1993. Vol.III. p.308.

[2] Cf. Lorca. Ibid.

[3] Lorca. *Crucifixión*. *Poeta en Nueva York. Obras completas I.(Poesía completa)* Edición de Galaxia Gutemberg y Círculo de lectores. (A partir de ahora O.C.G.)Barcelona 1996. p. 559.

[4] Lorca. *Diván del Tamarit. Casida II. Del llanto*.O.C.G. p.601

[5] Ibid.

[6] *¡Ángeles y ladridos contra el rumor de venas!,* que es el verso final de *Oda al Santísimo Sacramento del Altar. Odas.* O.C.G. p.469.

[7] Como en el Segundo nocturno del cuco.*(Cúco, Cuco, Cucó).* del libro de *Suites.* O.C.G. p.256. O en su primera poesía:

¿Qué sería que el río paróse?
Eran ángeles los caballeros.
¡Niños chicos, cantad en el prado,
Horadando con risas al viento!
(*Santiago.Libro de poemas.* O.C.G. p.p.91-92)

[8] Me refiero a la colección de 155 poemas editados por Christian de Paepe en Cátedra, Madrid, 1994. De todos estos poemas ,desde el punto de vista del ángel el más relevante es el llamado *Balada de Caperucita*, sin duda el poema de Lorca (incluyendo toda su poesía)en el que más ángeles aparecen, y ángeles muy convencionalmente angélicos que se ajustan a la noción de ángel de la conferencia.

[9] Lorca. *La gran balada del vino. Poesía inédita de juventud.*(A partir de ahora P.I.J.) p.176.

[10] Lorca. *Aria. P.I.J.* p.236-237.

[11] Cf. Lorca. *Juego y teoría del duende* .O.C.A.III. p.308.

[12] Ibid.

[13] El poema es, según parece de 1928. Véase para una precisa referencia la nota bibliográfica de Miguel García Posada en *Los poemas de Isidoro Capdepón Fernández* en Federico García Lorca.O.C.G. p.985.

[14] Cf. Lorca. *Juego y teoría del duende.* O.C.A.III.p.308.

[15] Lorca. *Lamento por la decadencia de las artes.* En *Poesía varia, Poemas festivos.* O.C.G. p.780.

[16] Euterpe, la que alegra, es el nombre de una de las montañesas diosas hijas de Mnemósine que desde la Antigüedad han tenido simbólicamente a su cargo las diferentes áreas del conocimiento humano. A pesar de las inevitables variaciones en las asignaciones de campos de conocimiento debido a la ya muy dilatada historia de las musas dentro de la cultura occidental, podríamos considerar como la más común la siguiente: Euterpe tiene a su cargo el arte de los sonidos, lo que hoy llamamos música; Polimnia, la lírica; Clío la historia y la epoyeya; Calíope, la retórica y la poesía narrativa; Melpómene, la tragedia; Talía, la comedia; Urania, la poesía didáctica y la astronomía; Terpsícore la poesía coral y la danza; Erato la canción amatoria y la elegía. (Véase Ulrich Michels. *Atlas de música.* Vol.1. Alianza Editorial. Madrid.1985.p.171.). En la poesía de Lorca aparecen tan sólo dos de los nombres propios de las musas, Euterpe y Erato (la apasionada), y no está muy claro si las asociaciones que hace de ellas con sus respectivos campos de conocimiento se corresponden con los que he ofrecido aquí, si bien su asociación con una poesía de la decadencia es clara.

[17] Lorca. *Parques en otoño.*P.I.J. p.43.

[18] Destacan en este sentido los poemas *La sirena y el carabinero*(Poemas sueltos I. O.C.G.p.481), y *Los Escudos* (P.I.J. p.p.119-120) y *La religión del porvenir* (P.I.J. p.p. 101-104).

[19] Miguel de Cervantes. *Entremés del retablo de las maravillas.* Ed. Juventud. Barcelona. 1984. p.140.

[20] A pesar de que todo es una farsa, la calificación de aduendado aplica a quien es capaz de producir la experiencia de tan intensas imágenes y sensaciones.

[21] Lope de Vega. *El perro del hortelano.* Acto segundo. Ed. Cátedra. Madrid 1997.p.139.

[22] Un tipo de demonios. Véase la entrada número 15 del Diccionario de la Real Academia para esta palabra.

[23] Véase Pedro Calderón de La Barca. *La dama duende*. *Jornada primera*. Editorial Magisterio Español. Madrid 1976. p.p.19-20.

[24] Fray Antonio de Fuentelapeña. *El ente dilucidado.* Num.547. Editora Nacional. Madrid. 1978. p.277.

[25] Como asegura en la definición final de duende que hace en el número 1620. Op.Cit. p. 661.

[26] Benito Jerónimo Feijoo. *Teatro crítico universal. Discurso III*. Ed. Herederos de Francisco Hierro.Madrid. 1749. p.79.

[27] Aunque ambas cosas se dan la mano en el motivo mitológico del engañador, o el pícaro divino, Hermes, Locki, el

Coyote y otros, figuras que guardan una evidente relación con la del duende.

28 Intitulado *Duendecitos*. Un aguafuerte, aguatinta bruñida de 240x145 mm que pertenece a la Real Calcografía de Madrid. Imágenes obtenidas online. Internet. Info Goya 96. Universidad de Zaragoza. *http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/ Caprichos. html*.

29 Lorca. *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón.* O.C.A.II. p.62.

30 Cf. Lorca. Ibid.p.69.

31 Véase *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín.* Acto único. Cuadro 1.O.C.A.II. p.47.

32 Lorca. *Tragicomedia de Don Cristobal y la seña Rosita.*O.C.A.II.p.105.

33 Cf. Lorca. *Imaginación, inspiración, evasión.* Conferencia dada en Granada, 11 de octubre de 1928. O.C.A..III. p.258.

34 Lorca. Ibid.p.261.

35 La palabra imaginación proviene de *imaginatio*, que fue el vocablo latino para traducir fantasia. En el *Sofista* de Platón, encontramos que las palabras del grupo *fainomai* (incluyendo fantasma y fantastike) son utilizadas con el sentido de creación de apariencias y parecidos, y el sofista -como opuesto a un filósofo verdadero- es un mago experto en este arte de la fantasía o imaginación, aunque no lo es del arte de las esencias verdaderas con las que opera el filósofo(Véase Platón. *Sofista*. 235b-236c. Traducción de F.M. Cornford, en la que se destacan algunos de estos vocablos en griego. En Plato. The Collected Dialogues. Princeton University Press. Princeton. 1989.p.p.978-979. O también, la versión bilingüe de Harvard Heinemann.). Para Aristóteles, la fantasía es la facultad para formar imágenes mentales y es un tipo de movimiento que no es independiente de la sensación (Cf.Aristóteles. *De Anima.* iii.3.11.). Se sitúa entre el sentido y el intelecto, y es una operación necesaria para este último. Es una especie de sensación debilitada (Cf. Aristóteles. *Retórica*.1370a 6. p.p.116-117. Harvard Heinemann. Cambridge Mass. and London 1994.) y en la medida en la que se refiere a una sensación sentida con anterioridad puede ser considerada como la memoria. En Aristóteles y en toda la Edad Media, los términos memoria e imaginación fueron usados para describir dos aspectos mentales que eran semejantes en todos sus puntos esenciales y tan sólo diferenciables tenuemente uno de otro, y lo mismo harán después Baruch Spinoza y otros filósofos modernos (Cf. Harry Austryn Wolfson. *The Philosophy of Spinoza.* Vol.2. Harvard University Press. Cambridge Mass. and London. 1983. p.p.81-85).

36 Siguiendo a Spinoza y Aristóteles, Kant nos dice que la imaginación es la facultad de representar un objeto en la intuición incluso cuando éste no se halla presente (Cf. Inmanuel Kant. *Crítica de la razón pura.*B151. Alfaguara. Madrid 1986. p.166). La imaginación une sensibilidad y entendimiento y tiene una función trascendental (Ibid. A124.p.p.147-148). Kant, no obstante, va a dar un paso más que sus predecesores al destacar los aspectos automáticos de la imaginación, al considerar que ésta es una síntesis de representaciones, una función ciega, aunque indispensable, sin la cual no tendríamos conocimiento alguno (Cf.Ibid.A78. p.112). Hay por tanto una relación entre la imaginación y la espontaneidad, y esto es lo que va a destacar a lo largo de la *Crítica del juicio*, donde la imaginación es celebrada como una fuerza poderosa de la libertad creadora que va más allá de la mera asociación para crear con aquello que ofrece la naturaleza algo que va más allá de ella (Cf.Kant. *Crítica del juicio*. #49. Ed. Porrúa. México 1985. p.283.)Y es que la imaginación, ligada al entendimiento, va a ser para Kant la clave del genio (Ibid.p.285).

37 Fernando de los Ríos ejerció una extraordinaria influencia, primero en su cátedra de Granada, y después en toda España como ministro de Justicia y luego de Instrucción Pública. Junto con Berrueta es la figura clave de los años de formación de Lorca en la universidad de Granada.

38 Cf. Lorca. *Imaginación, inspiración, evasión*. O.C.A.III. p.261.

39 Como leemos en el *Thesaurus Linguae Latinae: Actus inspirandi, proprie et in imagine: de spiritu vitali.* Vol.VII.1. Fase XIII. Lipsiae in aedibus. B.G.Tevneri 1912. p.123.

40 Véase *Prophetic Titles and Inspiration Formula*, en *The Word of God in Transition.* William M. Schniedewind. Sheffield Academic Press. Sheffield. 1995. p.p.66-70.

41 Véase E.B. Tylor, *Theory of Animism*, en el libro de Mircea Eliade *Essential Sacred Writings from Around the World.* Harper san Francisco. San Francisco 1992. p.177.

42 Incluso su oposición radical a la gravedad de la tierra. Véase para esto el significado de spiritus en *A Latin Dictionary.* Charlton T. Lewis and Charles Short. Oxford at the Clarendon Press. 1975. p.1743.

43 Sobre las connotaciones aéreas de todos estos términos véase el citado estudio de Tylor.p.p.178-179 de la edición de Eliade.

44 Lorca. *Teoría y juego del duende.* O.C.A.III.p.307.

45 Platón habla de dos tipos básicos de trance: uno relacionado con las diferentes formas de la enfermedad humana, y el otro derivado de un estado divino que nos libera de nuestros hábitos cotidianos.(*Fedro*. 265B. Ed. Cit. p.511). La teoría platónica tal como aparece en el Fedro fue desconocida durante la Edad Media pero a partir de su autoridad sobre otras obras, principalmente a partir de la influencia platónica sobre algunas poéticas romanas, hizo su entrada como un lugar común en toda la Edad Media y posteriormente en el Quattrocento florentino[Cf. Ernst Robert Curtius. *European Literature and the Latin Middle Ages.* Princeton University Press. Princeton 1990. p.474-475. Como autores romanos que

transmiten las nociones del Fedro, Curtius cita a Horacio con su *amabilis insania* (Carm., III, 4,5) o su *Vesanus poeta* (*Ars Poetica* 455), a Statius con su *entheus* (Silvae, I, 4, 25 and I, 5,1), Plinio con su furor poético (*Poetis furere concessum* est; Ep.,VII, 4, 10), y Claudio, para quien Febo produce *furor divinus sive poeticus* (Proserpina I, 4)].

46 Platón. *Fedro.265B*.Ed. Cit. p.511.

47 Cf.Platón. *Ión* 533D-534B.*The Collected Dialogues*. Ed.Cit. p.p. 219-220.

48 Cf. Aristóteles. *Poética.* 1448b.20 y s.s. Dover Publications. New York 1951. p.p.14-17.

49 Y la noción de imitación sólo ocurre un par de veces: en La balada de las tres rosas(P.I.J. p.523), y en la décima Gacela del Diván del Tamarit (O.C.G. p.599), y en ambos casos no tiene significación poética relevante.

50 Según Mihai Spariosu, Aristóteles está utilizando el concepto de mimesis en al menos dos sentidos a lo largo de sus obra: como producción o creación de algo siguiendo los patrones de la naturaleza, y como simulación reproductiva de una obra conforme a un modelo artístico. (Cf. Spariosu. *God of Many Names: Play, Poetry and Power in Hellenic Thought from Homer to Aristotle.* Duke University Press. Durham and London.1991.p.202)

51 Estos términos son los que da Mihai Spariosu como relacionados con el de la mimesis clásica en *Literature, Mimesis and Play: Essays in Literary Theory*. Ed. Gunter Narr. Tubingen. 1982. p.54.

52 Término que no aparece ni una sola vez en su propia poesía.

53 Cf. Inmanuel Kant. *Crítica de la razón pura.* A570.B598. Alfaguara. Madrid 1986. p.487.

54 Aquí la noción de categoría no es en absoluto la kantiana según la cual es un concepto puro del entendimiento que da las condiciones de posibilidad para comprender un fenómeno, sino que utilizo categoría como equivalente a subconjunto construido con propósito de ordenación o clasificación de un conjunto mayor al que pertenece.

55 Lorca manifestó que en sus conferencias había hablado a veces de la poesía, pero que no podía hablar de su propia poesía (Cf.Lorca. *Poética. Autocrítica.* (Agosto 1926)O.C.A.III.p.401.), sin embargo parece evidente que todas sus ideas sobre poética están teñidas por su propia poética, y que su forma personal de entusiasmo alcanzó a sus múltiples formas de expresión.

56 Lorca. *Carta a Melchor Fernández Almagro. Número 18.* De julio de 1924. O.C.A.III.p.730.

57 Cerca de quince mil versos en una cortísima vida. (Según el recuento de Jack Stillinger en su Introduction, *John Keats's Complete Poems.* The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Mass. and London, England. 1982. p.xxviii.

58 Cf. Lorca. *Canciones de cuna españolas. (Conferencia)*.O.C.A.III. Vol.3. p.287.

59 Lorca. *Juan Ramón Jiménez. Canciones*.O.C.G.p.374.

60 En su libro Canciones, la serie de tres retratos del que el de Juan Ramón forma parte, llevan todos una sombra, algo así como un reverso o complemento del poema que lo continúa en otra clave poética. El de Juan Ramón se complementa con el intitulado *Venus. Así te vi.*

61 Lorca. *Venus. Tres retratos.Canciones*.O.C.G. p.375.

62 Lorca. *Juego y teoría del duende.* O.C.A.III.p.314.

63 Ibid.p.p.314-315.

64 Lorca. *Tentación.* P.I.J.p.52.

65 Garcilaso de la Vega. *Égloga II. Poesía castellana completa.*Ed. Cátedra. Madrid. 1993. p.78.

66 Cf. Dámaso Alonso. *Forma exterior y forma interior en Fray Luis. En Obras completas. Vol. IX*. Ed. Gredos. Madrid. 1989.p.102.

67 Estas proporciones estaban basadas en la mística numérica de los pitagóricos. Hay que destacar que el carácter cualitativo del número en los pitagóricos -completamente distinto al cuantitativo del concepto que manejamos hoy- implicaba un tipo de entidad viviente con el que se mantenía una relación vivencial. Los números, fundamento del orden del universo, subyacentes a todas las cosas, eran el lazo entre el macrocosmos y el microcosmos, tal como quedó expresado en el Timeo. El pitagorismo de los números ideales está presente en todas las artes durante el Renacimiento. Son los mismos números concordes que centraron la reflexión poética de la Antigüedad clásica, y después de San Agustín, Boecio y tantos otros, son los mismos números que le sirven a Luis de Narvaez para organizar sus *Diferencias* en la vihuela, o a Bruneleschi para sus construcciones arquitectónicas, o a Rafael para conseguir sus prodigiosos equilibrios pictóricos. El orden y la serenidad que emana de los versos de Garcilaso es impensable sin este soporte teórico.

68 Garcilaso de la Vega. *Égloga II.* Ed.Cit.p.78.

69 En *Lamia, La Belle Dame o Endimion,* entre otras obras, observamos la estructura clásica de la obra del ángel.

70 Lorca. *Antología "modelna"*. O.C.G. p.p.781-782.

71 Tenemos testimonios donde podemos comprobar que la etapa de asepsia poética recedía en la personalidad de Lorca a finales ya de 1928, en afirmaciones a favor del instinto apasionado como directriz de la poesía y contra la poesía lógica, así como la necesidad de no seguir estudiando ya más la lección de Góngora. (Cf. Ian Gibson. *Federico García Lorca.* Ed.Grijalbo. Barcelona. 1985.Vol. I. p.584.)

[72] Lorca. *Salmo recordatorio*.P.I.J. p.286.

[73] Cf.Ian Gibson. *Federico García Lorca.* Ed. Cit. Vol.I. p.471.

[74] Lorca. *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma. Sonetos*.O.C.G. p.631.

[75] Cf. Lorca. *La imagen poética de don Luis de Góngora*. Conferencia pronunciada en el Ateneo en 1926.O.C.A.III.p.228.

[76] Ibid.p.230.

[77] Cf. Lorca . Ibid.p.230. La propuesta de la metáfora como teorema en el que se saltan los pasos intermedios es de Jean Epstein, como Lorca acredita en la citada conferencia.

[78] Con esto quiero decir que la explicitación de la técnica da cuenta del efecto de la poesía en gran medida. Obviamente, los contenidos finales de dicha poesía, como los de cualquier otra, presentan la opacidad general que presenta todo referente.

[79] Lorca.Ibid. p.224.

[80] Lorca. *El emplazado. Romancero gitano*.O.C.G.I.p.439.

[81] Cf.José Lezama Lima. *Sierpe de Don Luis de Góngora (1951). En torno a Góngora*.Ed. Júcar. Madrid 1987.p.222.

[82] Cf. J.Huizinga. *Homo ludens.* Routledge and Kegan Paul Limited. London 1949. p.133.

[83] Cf. Hugh G. Evelyn-White. *Preface to Hesiod.* En *Hesiod, the Homeric Hymns and Homerica.* Harvard Heinemann. Cambridge, Mass. and London. 1982.p.xxvi-xxviii.

[84] Cf. Walter Wili. *The Orphic Mysteries and the Greek Spirit.* En *The Mysteries. Papers from the Eranos Year Books*. Ed. By Joseph Campbell. Princeton University Press. Bollingen Series. Vol.2.Princeton 1990. p.66.

[85] *En el rojo jardín del cerebro de Hesíodo*
Relumbró la celeste visión.
Las musas Helicónidas se acercaron a él
Ungiéndolo de gracia con ramas de Laurel,
Escanciando en su lira pasión.
¡Gloria!, ¡gloria!, ¡gloria inmortal!
A tan celeste religión.
(Lorca. *La religión del porvenir.* P.I.J.p.p.101-104)

[86] Del 16 de enero de 1918 según Christian de Paepe. P.I.J. p.101.

[87] Cf.George Santayana. *Three Philosophical Poets. Lucretius, Dante and Goethe.* Cooper Square Publishers, Inc. New York. 1970.p.34-35.

[88] Podemos encontrar también poesía de gran oscuridad metafórica en la tradición gaélica, como atestigua el *Hanes Taliesin* en el que se versifica un gran acertijo que encubre el mito de Gwion. Esta oscuridad obedece en primer lugar al origen chamánico-mágico de toda las tradiciones poéticas europeas, y en segundo, a la necesidad de mantener un núcleo invulnerable a la represión por parte de la iglesia cristiana, la necesidad de hacer pervivir una doctrina disfrazada tras un código de metáforas poéticas (Robert Graves hizo una interesante exposición de esta tesis en su Diosa blanca. Véase Capt.2. *La batalla de los árboles.* The Noonday Press. New York.1994. p.p.27-48). También encontramos un rico entramado metafórico, en la poesía nórdica antigua, en las kenning, y ambas tradiciones están sin duda próximas a la poética que Lorca llama de la musa, pero por razones históricas obvias las tradiciones árabe y persa son de mayor importancia en relación a Lorca y a Góngora.

[89] Véase Dámaso Alonso. *Poesía arábigo-andaluza y poesía gongorina*. En *Obras completas.* Vol.V. Ed. Gredos. Madrid 1978. p.p. 261-292.

[90] Lorca no sólo tiene un artículo dedicado a Omar Khayyam, sino que también aparece citado en tres poemas de su juventud: *Canción, Bruma del corazón y La gran balada del vino* (números, 1,10 y 47, respectivamente de P.I.J.).

[91] Cf.Javad Nurbakhsh. Sufi Symbolism. Vol.1. Khaniqahi-Nimatullahi Publications. London 1983. p.1.

[92] Ibid. p.2.

[93] Ibid.

[94] Esta idea ya fue apuntada por Huizinga en *Homo Ludens* (Ed.Cit. p.135), donde señala que al actuar así los poetas (los que serían nuestros poetas de la musa)están satisfaciendo una función vital, a saber, la del juego.

[95] Esta acumulación mitopoética es observable en la misma poesía de Góngora; Así, en el siciliano mundo del Polifemo aparecen nombrados el río Volga junto al Indo (En la octava 51), o el lejano Ganges (En la octava 57).

[96] Cf. Lorca. *Juego y teoría del duende*. O.C.A.III.p. 317.

[97] José Fernández-Montesinos Lustau, fue uno de los fundadores de la revista Granada, y un entusiasta de Lope capaz de contagiar a sus compañeros con su encendida afición. Véase la información al respecto que da Ian Gibson en su obra

sobre Lorca .Vol.1.p.144.

[98] Vicente Aleixandre. *Federico*. En *Federico García Lorca, Obras Completas* Aguilar. Madrid, 1954. p.1510.

[99] Esto lo expresa Jorge Guillén en su Federico en persona. Obras completas. Aguilar. Madrid. 1954. p.XV.

[100] Rafael Alberti. Imagen primera de... p.20. En Ian Gibson. Federico García Lorca. Ed.Cit. Vol.1. p.374.

[101] Cf. Ian Gibson. Federico García Lorca. Vol.1.Ed.Cit. p.381. Según Gibson entre Lorca y Juan Ramón existió una relación de mutuo a precio unida a cierta rivalidad (Gibson, Ibid.)

[102] La eliminación de versos queda justificada en una entrevista por la precipitación en la escritura de Lope. Véase *Lorca. Entrevistas. Lope de Vega en un teatro nacional*.O.C.A.III.p.592.

[103] Cf. Lorca. *Juego y teoría del duende.* O.C.A.III. p.311.

[104] Cf. Lorca. Ibid. p.316.

[105] *Serenata. Canciones.* O.C.G. p.p.392-393.

[106] Una variación de este tema, tratado con mayor profundidad, la encontramos en la *Casida VIII. De la muchacha dorada.* O.C.G p.p.605-606.

[107] Lope de Vega. *Auto de los cantares.* Es el motto de la sección de la *Carne,* en *Oda al Santísimo Sacramento del Altar. Odas.* O.C.G.I.p.468.

[108] Lope de Vega. *Soneto 38. Rimas sacras.* En *Obras poéticas.* Planeta. Barcelona. 1983. p.335.

[109] Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias.* Editado por Juan Manuel Rozas en *Significado y doctrina del "Arte Nuevo"* de Lope de Vega. Sociedad General Española de Librería. Madrid. 1976. p.182.

[110] La noción de imitación de la verdad presupone el marco platónico del modelo y la copia, pero también está haciendo referencia al problema de las relaciones que se dan entre la poesía y la historia, o entre literatura y mundo.

[111] Cf. Lorca. *Juego y teoría del duende.* O.C.A.III. p.310.

[112] Como manifiesta en *La Dorotea*: Bela. *Así como la divina belleza, que con eterna e incomprensible luz resplandece en aquel soberano Artífice, esparce sus rayos, que, descendiendo por todos los cuerpos, ilustra las mentes angélicas, hermosea el alma del universo, y finalmente desciende a la materia de los cuerpos, donde se revuelven con suave armonía los cielos, resplandece el sol, centellean las estrellas, consérvase puro el fuego, alégrase el aire sereno, gozan su perpetuo curso las inestables corrientes de las aguas, la tierra se adorna de diversas flores, árboles y plantas, y últimamente el hombre se admira en los rayos desta divina belleza que en la hermosura de las mujeres sobre todas las inferiores criaturas resplandece. Así el amor enseña de grado en grado (cuanto es capaz nuestro entendimiento aspirando a tan alta contemplación), a formar una idea particular, que ama sin divertir el pensamiento fuera de los límites de la razón*.(Lope de Vega. *La Dorotea.*Act.V.Esc.1.Clásicos Castalia. Madrid.1988.p.p.415-416).

[113] Lope de Vega. *La Dorotea.* Act.IV. Esc.1.Ed. Cit.p.317.

[114] Es más, Lope va a identificar la armonía, el *concento*, con la concordia sonora, y ésta con el amor, es decir, que la teoría de las proporciones es reinterpretada a partir del amor. Se trata de un giro importante sobre lo que ya apuntaba la doctrina pitagórico-platónica de los números ideales.

> *Como nuestra alma en el canto y música con suave afecto se deleita que algunos la llamaron armonía, inventaron los antiguos poetas el modo de los metros y los pies para los números, a efecto de que con más dulzura pudiesen inclinar a la virtud y buenas costumbres los ánimos de los hombres*.(Lope. *La Dorotea.* Preliminares. Ed.Cit.P.59)

Para Lope, como para Aristóteles, la injusticia es una desviación de la proporción, y la poesía, y la música en general, puede ser injusta cuando se desvía de ella. Cuando el poeta no actúa conforme al logos-amor no es capaz de expresar lo universal. Se produce entonces lo que Lope llama una mala imitación (Véase *La Dorotea*. Act.IV. Esc.2. Ed. Cit. p.342), lo que constituye su queja fundamental contra el culteranismo. Para Lope, Góngora pretende algo así como fundar una nueva religión poética en la que la invención no sigue al logos ni modelo alguno de virtud: esto es una violación de los principios arquitectónicos de la razón, de las proporciones simples que determinan los números ideales. Lope va a decir que la invención debe seguir los mismos principios de la imitación, los principios del hilo de oro del logos-amor y que de hecho invención e imitación son una y la misma cosa (Cf.Lope de Vega. *La Dorotea.* Ed. Cit.p.344).

[115] En cuya poesía es precisamente la palabra amor la segunda que más veces aparece, después de corazón (Por supuesto por detrás de preposiciones y pronombres. Pero se trata, dentro del grupo de sustantivos y adjetivos, de la palabra de mayor frecuencia con un total de 458 veces, mientras que corazón ocurre 558 veces).

[116] Cf.Dámaso Alonso. *El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz. Obras completas*. Vol.IX. Ed.Cit. p.p. 181-182.

[117] Véase Luce López Baralt, *San Juan de la Cruz y el Islam.* El colegio de México y Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. México 1985. Véase Miguel Asín Palacios. *El Islam cristianizado.* Ed. Plutarco. Madrid. 1931. Y también *Sadilíes y alumbrados.* Ed. Hiperión. Madrid.1990.

[118] Cf.Juán Ramón Jiménez. *Tiempo*.Edaf. Madrid.1986.p.97.

[119] Ibid.p.97.

[120] Véase Romances. *In Principio erat verbum*. *Obras Completas.* B.A.C. Madrid 1994. p.88.

[121] San Juan de la Cruz. *Cántico Espiritual*. Número 28 del Códice de Jaén. San Juan de la Cruz. Ed.Cit.p.136.

[122] Cf. Lorca *Juego y teoría del duende.* O.C.A.III.p.310.

[123] Ibid.p.311.

[124] Lorca .Ibid. p.315.

[125] Cf. Lorca. Ibid. p.311

[126] Sería algo así como la experiencia máxima de la voluntad en el sentido schopenhaueriano. Para una comprensión más completa de los conceptos de voluntad y representación, y su oposición radical, véase Schopenhauer,*The World as Will and Representation.* Vol.I. 49. Dover Publications. New York. 1969.

[127] Especialmente en las artes musicales.

[128] Según Schopenhauer, el mundo no es más que el fenómeno o apariencia de las ideas en la pluralidad [la idea es la unidad que ha caído en la pluralidad por virtud de la forma temporal y espacial de nuestra aprehensión intuitiva(Cf. Schopenhauer. Ibid.p. 234.)] a través de su entrada en el principio de individuación, es decir, la apariencia que el mundo muestra al individuo debido a su manera de percibir el mundo y la forma de conocimiento que le es posible como tal (Cf. Schopenhauer. Ibid.52. p.257).

[129] Lorca. *Juego y teoría del duende.* O.C.A.III.p.307.

[130] Ibid.p.317.

[131] Para Nietzsche, tal como leemos en *El nacimiento de la tragedia* o en *La voluntad de poder*, la experiencia dionisíaca es una vivencia incapaz de alcanzar el nivel conceptual, pues lo dionisíaco se ajusta mal a la forma que supone todo discurso verbal, encontrando su expresión más afortunada en las artes musicales (Nietzsche encuentra un marco distinto para las nociones de voluntad y representación de Schopenhauer), cuya abierta semanticidad maneja un principio débil de identidad. En sentido estricto, lo dionisíaco es inexpresable y sólo puede ser experimentado como proceso de disolución, como la tensión o resistencia que lo ordenado ofrece a la variación transformativa del mundo.

[132] Lorca dice que el duende se encuentra, además de en otros lugares, en el dionisíaco grito degollado de la seguiriya de Silverio (Cf. *Lorca Juego y teoría del duende.* O.C.A. III. p.307) Por otro lado, las referencias a los misterios que hay en la conferencia apuntan al mundo de Dionisos (especialmente la referencia a las bailarinas gaditanas del mundo clásico).

[133] Lorca. *Juego y teoría del duende.* O.C.A.III.p.317.

[134] *Suite de los espejos*. O.C.G.p.193.

[135] *La casa de Bernarda Alba.* Acto 3. O.C.A.II.p.1049.

[136] *Poema doble del lago Eden. Poeta en Nueva York.* O.C.G. p.537.

[137] *El cante jondo.* O.C.A.III.p.209.

[138] *Carta a Melchor Fernández Almagro.Número 6*. O.C.A.III. p.716.

[139] Lorca. *Escala del aire (Apunte para una conferencia).* O.C.A.III.p.334.

[140] *Mañana. Libro de poemas* .O.C.G. p.80.

[141] Como aparece en *Lagarto viejo. Libro de poemas*. O.C.G. p.132.

[142] *Balada de la placeta. Libro de poemas*. O.C.G. p.135.

[143] *Elegía. Libro de poemas.* O.C.G. p.89. O como aparece en *Remansos* de *Primeras canciones*. O.C.G. p.179.

[144] En *Sueño. Libro de poemas.* O.C.G. p.110.

[145] *El diamante. Libro de poemas*. O.C.G. p.95.

[146] *Encrucijada. Libro de poemas.* O.C.G. p.137.

[147] *Encina. Libro de poemas*. O.C.G. p.163.

[148] Ambos calificativos en *Remansos. Primeras canciones*. O.C.G. p.179.

[149] *La balada del agua del mar. Libro de poemas*. O.C.G. p.147.

[150] *Suite del agua. Suites*. O.C.G. p.243.

[151] Los tres calificativos aparecen en *San Miguel. Romancero gitano*. O.C.G. p.428.

[152] *Vuelta de paseo. Poeta en Nueva York.* O.C.G. p.511.

[153] *Muerte de Antoñito el Camborio. Romancero gitano*. O.C.G. p.436.

[154] *El rey de Harlem. Poeta en Nueva York*. O.C.G. p.518.

[155] *Oda al Santísimo Sacramento del Altar. Odas.* O.C.G. p.463. Y también en *El niño Stanton. Poeta en Nueva York.* O.C.G. p.542.

[156] *Mañana. Libro de poemas.* O.C.G. p.81. También en *Oda a Salvador Dalí. Odas*, O.C.G. p.458. Y en *Degollación del Bautista. Poemas en prosa*. O.C.G. p.503.

[157] *El madrigal triste de los ojos azules.* P.I.J. p.452.

[158] *Manantial. Libro de poemas*.O.C.G. p.156.

[159] Ibid.

[160] *Estampas del mar. Suites.* O.C.G. p.210.

[161] Cf. Mircea Eliade. *A History of Religious Ideas.* Vol.1. The University of Chicago Press. Chicago 1978. p.88.

[162]*Rigveda* VI.34. Motilal Banarsidass Publishers Private Limited. Delhi 1999. p.352.

[163] Lorca. *Visión. Poemas descartados de Suites*. O.C.G. p.708-709.

[164] *Poema de la siguiriya. Poema del cante jondo*. O.C.G. p.309.

[165] En *Meditaciones y alegorías del agua*, de *Otros poemas del libro Suites*, leemos: *(...) el aire es un mar de ondas azules, un mar hecho para la luna (...)* O.C.G. p.295.

[166] *Mañana.Libro de poemas.* O.C.G. p.79.

[167] *Bodas de sangre.* Acto 3.Cuadro último. O.C.A.II.p.794.

[168] *Lluvia. Libro de poemas*. O.C.G. p.83.

[169] Cf. Carl Kerenyi. *The Mysteries of the Kabeiroi*. En *The Mysteries. From the Eranos Year Books*. Ed. Cit. p.42.

[170] Según recoge el mito del nacimiento de Perseo. Ver referencias a Pausanias y Estrabón en Robert Graves. *Los mitos griegos.* Alianza Editorial. Madrid 1985.Vol.1. p.294.

[171] *Libro de Isaías*.44.3-4. *Sagrada Biblia*. Nacar-Colunga. Madrid 1970. p.835.

[172] Tlaloc es además de Señor de las Aguas un dios montañés y de los vientos. Véase Lewis Spence *The Myths of Mexico and Peru*. Dover publications. New York.1995. p.p 75-77.

[173] Así aparece en *Mañana. Libro de poemas.* O.C.G. p.80.

[174] Así la lluvia es la que nos unge de espíritu santo de los mares, como dice en el poema sobre la lluvia recién citado de su *Libro de poemas*.

[175] El viento norte aparece en *Veleta, de Libro de poemas.* O.C.G. p.61. El viento sur en el mismo poema, así como en *Dos lunas de tarde*, de *Canciones*. O.C.G. p.386. El viento del este está en la *Encrucijada de la Soleá* del *Cante jondo*. O.C.G. p.312. Y el viento del oeste en *La gacela de la muerte oscura* del *Diván del Tamarit*. O.C.G. p.597.

[176] *Preciosa y el aire. Romancero gitano.* O.C.G. p.417.

[177] Como relata Robert Graves el mito Pelasgo de la creación a partir de la Historia natural de Plinio IV.35 y VIII.67: *En el principio Eurínome, la Diosa de Todas las Cosas, surgió desnuda del caos, pero no encontró nada sólido en qué apoyar los pies y, en consecuencia, separó el mar del firmamento y danzó solitaria sobre sus olas. Danzó hacia el sur y el viento puesto en movimiento tras ella pareció algo nuevo y aparte con que empezar una obra de creación. Se dio la vuelta y se apoderó de ese viento norte, lo frotó entre sus manos y he aquí que surgió la gran serpiente Ofión. Eurínome bailó para calentarse, cada vez más agitadamente, hasta que Ofión se sintió lujurioso, se enroscó alrededor de los miembros divinos y se unió con la diosa. Ahora bien, el viento Norte, llamado también Bóreas, fertiliza (...)* (Robert Graves. *Mitos Griegos*.Vol.1. Alianza Editorial. Madrid 1985.p.29.)

[178] Lorca, en el poema *Mitad. Poesía varia.* O.C.G. p.673.

[179] Lorca llama al viento, entre otras cosas, arcángel sin historia, en su *Soneto* de los *Poemas descartados del libro de Canciones*. O.C.G. p.731.

[180] En *Letanía del arroyo, Crepúsculo, Sangre de los campos, Los crepúsculos revelan.* Números 65,79,100,117, de P.I.J. Ed. Cit. p.p.244-245; 298;350;400.

[181] *Thamar y Amnón. Primer romancero gitano*. O.C.G. p. 452.

[182] *Tierra y Luna*. O.C.G.p.577.

[183] En *Elegía. Libro de poemas*.O.C.G. p.90.

[184] *El paso de la seguiriya*. *Poema de la seguiriya gitana. Poema del cante jondo.* O.C.G. p.308.

[185] En *Encina,* del *Libro de poemas*, leemos dichos calificativos, y Lorca nos trae la imagen de palabras de tierra para describir cómo es el canto de la encina. O.C.G. p.p.162-163.

[186] Como continúa el poema de *Tierra y luna* citado más arriba. O.C.G. p.578.

[187] Como dice en *Nueva York: Oficina y denuncia. Poeta en Nueva York.* O.C.G. p.556.

[188] *Casida de la mujer tendida. Diván del tamarit*. O.C.G. p.602.

[189] *Este crepúsculo torturado*. P.I.J.p. 336.

[190] *Los crepúsculos revelan* .P.I.J. p.400.

[191] Cf. Ángel Álvarez de Miranda. *La metáfora y el mito*. Taurus. 1963. p.p.12-13. Según Álvarez de Miranda, las palabras sangre, muerte y fecundidad, básicas en el vocabulario de las religiones arcaicas, constituyen el núcleo de la obra de Lorca (Ibid.). Esto no es exactamente así, pues hay una dimensión nueva que Lorca incorpora que no lo estaba en los primitivos, una concepción del amor desconocida también en la Antigüedad clásica, como trataré en la sección siguiente. No obstante, el excelente estudio de Álvarez de Miranda, acierta plenamente en el análisis de la raíz mistérica (relacionada con los misterios antiguos) de la obra lorquiana.

[192] *Estío. Poemas sueltos.* O.C.G p.476.

[193] *El poeta pide ayuda a la virgen. Poemas sueltos.*II. O.C.G. p.586.

[194] *La casa de Bernarda Alba.* Acto primero. O.C.A.II. p.985.

[195] John Crispin. *La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana.* En *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca.* Ricardo Gullón et Al. Editado por Ricardo Domenech. Ed.Cátedra. Madrid 1985. p.179.

[196] Véase Joseph Campbell. *The Hero with a Thousand Faces.* Princeton University Press. Princeton. Princeton 1973. p.p.126-149.

[197] *Ritmo de otoño, de Libro de poemas*. O.C.G. p.167.

[198] Véase Ronald Cueto. *On the Queerness Rampant in the House of Bernarda Alba.* En *Souls in Anguish: Religion and Spirituality in Lorca's Theatre*.Leeds Iberian Papers. Trinity and All Saints. Leeds 1994. p.291.
Habría que mencionar también la puesta en escena en Madrid a finales de 1997 de Bernarda Alba por parte del bailarín Antonio Canales y su compañía, en la que no sólo Bernarda, sino también todas sus hijas son interpretadas por bailarines.

[199] *Yerma.* Acto tercero. Cuadro segundo.O.C.A.II. p.875.

[200] Ibid. Palabras finales de la obra.

[201] En el sentido de que nadie ha dominado su desnudez. Véase el excelente estudio de Heinrich Zimmer: *The Indian World Mother*. En *The Mystic Vision. Papers from the Eranos Year Books.* Bollingen Series.Princeton University Press. Princeton. 1970.

[202] Así lo expresa en *Balada triste* (O.C.G. p.77), *Mañana* (O.C.G. p.79) y *Madrigal* (O.C.G. p.149), del *Libro de poemas*, o en la *Falseta del Gráfico de la petenera* (O.C.G. p.324) del *Poema del cante jondo*, o en *Palomita blanca* (P.I.J. p.p. 202-207), *Oración* (P.I.J. p.p.265), *La balada de Caperucita* (P.I.J. p.p.482-506), *¿Serán mis ansias hondas de infinito?* (P.I.J. p.p.507-508).

[203] *Lo manifiestan los árboles* en *Ritmo de otoño. Libro de poemas*.O.C.G. p.169.

[204] *Tu infancia en Menton. Poeta en Nueva York*.O.C.G. p.515.

[205] *Balada de la placeta. Libro de poemas.* O.C.G. p.136.

[206] El Niño Divino simboliza al menos dos cosas. En una de ellas, la que está más en concordancia con Lorca, el principio de lo masculino(activo) dentro de lo femenino(pasivo), el niño en las entrañas de la madre, el fuego y la luz que viven en las oscuridades de la tierra. Todas las figuras masculinas que aparecen en las mitologías como hijos de la Gran Madre, son en un principio transpersonales y anónimas, una especie de título que pueden detentar las diferentes personas que en diferentes años encarnan al principio masculino fecundador indiferenciado en los ritos de la cosecha. Su naturaleza es doble, llámese Dioniso, Apolo, Helio (Hades es el Helio muerto), Osiris, Adonis o cualquiera de los otros nombres de los semidioses y dioses masculinos agrícolas, y representan tanto fuerzas de la vida como de la muerte, pues no son sino portadores del doble principio de la Gran Madre con respecto a la cual no están diferenciados totalmente. Por otro lado, el Niño Divino simboliza el despertar del humano a la Divinidad Interna, la Conciencia de nuestra íntima unidad con el Ser Supremo. El Niño Divino es el “Hijo del Hombre”, el despertar del alma consciente.

[207] Cf.Carl Kerenyi. *The Primordial Child in Primordial Times*. En *Essays on a Science of Mythology*. Princeton University Press. Princeton 1993. p.66.

[208] Lorca protesta sobre este paso en la *Oda a Walt Whitman*, cuando levanta su voz contra los maricas y no contra los niños que escriben nombre de niña en su almohada.

[209] *Adán. Primeras canciones*. O.C.G. p.186.

[210] Lorca utiliza la imagen del niño en relación a la muerte con mucha frecuencia, lo que produce en el lector emociones fuertes del tipo requerido por el mitologema de la Gran Madre que utiliza su poética [Además de en *Yerma*, en su lírica lo encontramos en *Botica (Secretos)*(O.C.G.p.237) y *En el jardín de las toronjas de luna* (O.C.G.p.283) de las

Suites, en *Barrio de Córdoba (Tres ciudades)* (O.C.G.p.332) del *Poema del cante jondo*, en *La degollación del Bautista* (O.C.G.p.504) de *Poemas en prosa*, en *Danza de la muerte* (O.C.G.p.526), *Paisaje de la multitud que orina* (O.C.G.p.528), y *Crucifixión* (O.C.G.p.559)de *Poeta en Nueva York* y en la *Gacela del niño muerto* (O.C.G.p.594) del *Diván del Tamarit*, entre otros].

211 *Tres crepúsculos. Suites*. O.C.G. p.247.

212 *Canción desolada.* P.I.J. p.77.

213 La luna como hermana de Salomé y como ocaso es presentada en *Salomé y la luna (Bajo luna)* de *Suites*. O.C.G. p.215.

214 En *Encrucijada. Libro de poemas*.O.C.G. p.138.

215 En *Arlequín. Canciones*. O.C.G. p.355.

216 *Canción de jinete. (Andaluzas) Canciones*. O.G.C. p. 368.

217 En *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*, *Primer romancero gitano.* O.C.G. p.434.

218 Entre otros lugares en *Puesta de canción (Momentos de canción)* de *Suites.* O.C.G. p.206.

219 En *Canción de jinete, 1860, (Andaluzas)* de *Canciones.* O.C.G. p.365. y en *Arco de lunas.(El jardín de las toronjas de luna). Suites*. O.C.G. p.281.

220 En *La luna y la muerte. Libro de poemas*. O.C.G. p.149.

221 En *Danza de la muerte. Poeta en Nueva York*. O.C.G. p.526.

222 Como dice en *Canción para la Luna, Libro de poemas.* O.C.G. p.102.

223 Cf. Lorca. *Mañana.Libro de poemas*.O.C.G. p.80.

224 *Fábula y rueda de los tres amigos. Poeta en Nueva York.* O.C.G. p.514.

225 Ibid. 515.

226 *El rey de Harlem .Poeta en Nueva York.* O.C.G. p.520.

227 Cf. Erich Neumann. *The Fear of the Femenine*. Princeton University Press. Princeton. 1994. p. 65.

228 Ibid. p.p.87-92.

229 Eric Neumann. Ibid. p.87.

230 Lorca. *Noche.Suites*. O.C.G. p.202.

231 Lo vemos así en *Recreo del niño loco y el pájaro sin nido. Poesía varia*. O.C.G. p.675.

232 *Meditación bajo la lluvia. Libro de poemas*. O.C.G. p.154.

233 *Lluvia. Libro de poemas.* O.C.G. p.84.

234 *Crítica del Hai-Kai. Hai-kais de felicitación a mamá. Poesía varia*. O.C.G. p.757.

235 *Palabras de justificación. Libro de poemas.* O.C.G. p.59.

236 *Manantial. Libro de Poemas*. O.C.G. p.156.

237 Cf.Neumann. *The Fear of the Femenine.* Ed. Cit.p.79.

238 Ibid. p.81.

239 Lorca. *Teoría y juego del duende*. O.C.A.III. p.307.

240 Cf.Walter Burkert. *Greek Religion*. Harvard University Press. Cambridge, Masssachusetts. 1994. p.180.

241 Esta noción de forma no se opone a la de contenido: molde y contenido integran la forma. Para destacar esta noción de forma la escribiré, a partir de ahora, en itálica para diferenciarla de otros usos de la palabra.

242 El punto de vista físico supone la consideración de la naturaleza como un objeto, algo ajeno al sujeto. El punto de vista psicológico incluye lo físico en relación al sujeto y mantiene la continuidad de los dos campos.

243 A *Carmela Condón, agradeciéndole unas muñecas. Sonetos*. O.C.G. p.637.

244 *Dos normas. Poemas sueltos* II. O.C.G. p.585.

245 Entre otros sitios, la expresión recién nacido aparece en, *Pajarita de papel*(O.C.G. p.119), en *Nido* (O.C.G. p.173), y en *Manantial* (O.C.G. p.156), de *Libro de poemas* , en *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (O.C.G. p.463), en *Santa Lucía y San Lázaro* (O.C.G. p.493) de *Poemas en prosa*.

246 En el soneto Adán visto más arriba, en *Degollación del Bautista, Poemas en prosa* (O.C.G. p. 503), en *Fábula y rueda de los tres amigos, Poeta en Nueva York* (O.C.G. p.514).

247 *Mediterráneo. La palmera. Suites*. O.C.G. p.p. 249-250.

[248] *Mar. Libro de poemas*. O.C.G. p.160.

[249] *El poeta y la primavera*. P.I.J. p.444.

[250] Vishnu en este mito es identificado con las aguas virtuales mismas, mientras que Lakshmi es el poder o potencia que yace en ellas, la Shakti, la energía, como Venus, es la potencia creadora y destructora del mar. Véase Joseph Campbell, *The Mythic Image.* Princeton University Press. Princeton. 1990. p.p. 237-253.

[251] Mircea Eliade. *Shamanism: Arcaic Techniques of Ecstasy.* Princeton University Press. Princeton. 1974. p. 516.

[252] Cf. Eliade. Ibid. p.p.510-511.

[253] Lorca. *La imagen poética de don Luis de Góngora*. O.C.A.III. p.p 237-238.

[254] Cf. Mircea Eliade. *Shamanism: Ancient Techniques of Ecstasy.* Ed.Cit. p.299.

[255] Lorca. *La imagen poética de don Luis de Góngora.* O.C.A.III. p.p.235-236.

[256] El disfraz más común es el de ave. Véase Eliade. Ibid. p.p.156-157.

[257] Como vemos en *Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo.* P.I.J.p.p.438-441.

[258] *Canción otoñal. Libro de poemas*. O.C.G. p.p.69-70.

[259] Lo hace también en *Meditación bajo la lluvia*, del *Libro de poemas*, cuando inquiere:

"¿Y el alma verdadera se despierta en la muerte?
¿Y esto que ahora pensamos se lo traga la sombra?"

angustiado por la pérdida total que supone la muerte. Por otro lado en su obra en prosa *Sepulcros de Burgos*, leemos que *"Un sepulcro es siempre una interrogación"*. O.C.A.III. p.61.

[260] *Acción de gracias. Epitafio a un pájaro*. De *Otros poemas del libro de Suites*. O.C.G. p.298.

[261] El silencio que es el manto de la muerte, dice en *¡Cigarra! de Libro de poemas*. O.C.G. p.76.

[262] *Un tema con variaciones pero sin solución*. P.I.J.p.66.

[263] Así lo vemos en *La religión del porvenir*, de P.I.J. p.102. Allí Noche y Muerte, junto a Destino, viven, personificados, en total continuidad ontológica.

[264] *Gacela VIII. De la muerte oscura. Diván del Tamarit*. O.C.G. p.597.

[265] *De Impresiones y paisajes.* O.C.A.III. p.p. 58-64.

[266] *Mar. Libro de poemas.* O.C.G. p.159.

[267] Así lo manifiesta en *Paloma fatal*, P.I.J. p.510.

[268] *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. I. La cogida y la muerte.* O.C.G. p.617.

[269] En *Chopo muerto. Libro de poemas.* O.C.G. p.144.

[270] *Dos lunas de tarde. Canciones*.O.C.G. p.386.

[271] *Pajarita de papel. Libro de poemas*. O.C.G. p.119.

[272] *Los álamos de plata. Libro de poemas*. O.C.G. p.152.

[273] *El jardín de las morenas. Suites.* O.C.G. p.197.

[274] *Países. Suites.* O.C.G. p.291.

[275] *Casida VII, De la rosa. Diván del Tamarit*.O.C.G. p.604.

[276] *El poeta dice la verdad. Sonetos*.O.C.G. p.629.

[277] La palabra resurrección ocurre tres veces en toda su poesía, y una de ellas es la resurrección de las mariposas disecadas (*En Ciudad sin sueño. Poeta en Nueva York*. O.C.G. p.533). Otra es esta:

El cuco dice que "No".
¡Canta, tierno ruiseñor!
Tendremos en cada ojo
una flor.
¡Oh, qué maravillosa
resurrección!
(*Segundo nocturno del cuco. Suites*. O.C.G. p.257.)

Y la tercera es un castigo, como se ve en el fragmento citado más abajo.

[278] La palabra renacimiento ocurre 2 veces en su poesía: una para designar al período histórico en *Venus, Tres estampas del cielo.* Suites. (O.C.G.p.208). La otra acompaña a los cipreses, los cantores del renacimiento, con sentido de resurrección, pero también con el sentido del período histórico en *Los cipreses* (P.I.J. p.152).

[279] La palabra bautismo ocurre tres veces. Una en *¿Serán mis ansias hondas de infinito?*,(P.I.J.p.508) donde el poeta anhela recuperar su inocencia infantil y pide ser bautizado por los besos de los niños. Otra en la que el agua bautismal se identifica con la sangre de Dios que nos unge con su gracia (*Mañana.Libro de poemas.* O.C.G. p.80). La tercera no tiene ninguna connotación de renacimiento, *En la tumba sin nombre de Herrero y Reissig en el cementerio de Montevideo. Sonetos*.(O.C.G.p.639).

[280] *Tierra y luna.* O.C.G. p.579.

[281] En el ya mencionado *Tema con variaciones pero sin solución* (P.I.J.p.66), es decir, en reflexiones sobre la muerte leemos:

¡Dichosos los que piensen con Mahoma!
El divino Cristo huyó
Y la vida que ensayó
Cayó en sombra.

Y en otro lugar:

Se pierde Cristo
Por un sendero
Que iluminó...
En los altares
Arden los cirios
Que él encendió...
(*Jueves Santo*. P.I.J.p.190)

Y aún en otro poema Lorca nos dice que el sermón de Cristo se pierde por la montaña (*Aurora del siglo* XX.P.I.J. p.417.).

[282] Lorca. *Mística. El hombre del traje blanco. Prosa inédita de juventud*. Ed. Cátedra. Madrid. 1994. p.153.

[283] Tiempo como noria en *El diamante. Libro de poemas.* (O.C.G.p.95) Tiempo como rueda en *Poema*(P.I.J.p.462.). Tiempo como rueca en *¿Serán mis ansias hondas de infinito?*(P.I.J.p.507).

[284] En *Caracol.Suites*.O.C.G.p.264.

[285] *Poema de la seguiriya gitana. Poema del cante jondo.* O.C.G. p.309.

[286] Johann Wolfang Goethe. *La naturaleza.* En *Teoría de la naturaleza*. Tecnos. Madrid 1997. p.p.237-240.

[287] Cf. Lorca. *Escala del aire*. O.C.A.III.p.334.

[288] La expresión *amor mío*, es introducida como una interjección que inflama el verso con sentido amoroso y lo hace gravitar hacia el centro del amor. Es esta una expresión que encontramos a lo largo de toda su lírica. Así por ejemplo en *Yo te llevaría* (P.I.J.p.530), o *Aire de nocturno,* de *Libro de poemas* (O.C.G. p.171), o *Último nocturno (Cúco. Cuco. Cucó.)* de *Suites* (O.C.G. p.257), o en *Madrigales, II,* de *Suites* (O.C.G. p. 259), o *Capricho (Castillo de fuegos artificiales quemado con motivo del cumpleaños del poeta)* de *Suites* (O.C.G. p.262.), o en *Encuentro (El jardín de las toronjas de luna)* en *Suites* (O.C.G. p.284), o en *Idilio,* de *Canciones* (O.C.G. p. 402), o en *Canto nocturno de los marineros andaluces* (*Poemas sueltos* I. O.C.G. p. 478), o en el de corte surrealista *Suicidio en Alejandría,* de *Poemas en prosa* (O.C.G. p. 497), o en *Poeta en Nueva York*, en el *Nocturno del hueco* (O.C.G. p.p. 547-548), donde se repite varias veces enfatizando la comunicación amorosa y por contraste la desolación espiritual en la que se encuentra el poeta, o en el *Pequeño Vals Vienés,* también de *Poeta en Nueva York*(O.C.G. p. 569), etc.

[289] La amargura entera del mar es redimida por el amor. *Mar. Libro de poemas.* O.C.G. p.160.

[290] *Yo estaba triste frente a los sembrados*. P.I.J. p. 30.

[291] *El público*. Cuadro 6. O.C.A.II. p.664.

[292] *Un tema con variaciones pero sin solución.* P.I.J. p. 66.

[293] Safo. *Fragmento 130*. En *Greek Lyric Poetry.* Oxford University Press. Oxford. New York 1994. p.46.

[294] Glukupikron.

[295] Hesíodo. *Teogonía.* v.120. Harvard-Heinemann. Cambridge Mass. and London. 1982. p. 198.

[296] Ibid. v.v. 195-196. p.92.

[297] Como leemos en *Tu infancia en Menton* de *Poeta en Nueva York.* O.C.G. p. 516.

[298] El primer verso del moto que abre la primera parte de *Poeta en Nueva York*:

Furia color de amor
amor color de olvido.

Versos que pertenecen al poema *La canción del oeste del libro Un río, un amor* de Luis Cernuda. *La realidad y el deseo*. F.C.E. Madrid 1992.

[299] Se observa en los poemas en los que aparece la figura mitológica de Cupido, en *Canciones verdaderas* (P.I.J. p.34), en *Balada* (P.I.J. p.429) y en *La balada de Caperucita* (P.I.J. p.500), especialmente.

[300] *Salmo de noche.* P.I.J. p.376.

[301] Prometeo pertenece al mitologema del portador del fuego, que es el mismo que el del dios tramposo, el engañador. Esta figura, la más relevante de toda la mitología paleolítica, como mantiene Campbell, encarna a un dios cruel, mentiroso, arbitrario y loco, epítome del principio de desorden pero también el portador de la cultura y el fuego, el civilizador (Cf. Joseph Campbell. *The Masks of God.* Vol.I. Primitive Mythology. Ed. Cit. p.273).

[302] En la cosmogonía órfica Eros es llamado también Protogonos, Ericapeo, Dioniso y Metis (Véase Walter Wili. *The Orphic Mysteries and the Greek Spirit.* En *The Mysteries.* Ed. Cit. p.p.71-72). Esta pluralidad de nombres no debe confundirnos. La diversidad órfica de nombres obedece a la expresión de diferentes aspectos de una única divinidad, y la diversidad de nombres que integran el mitologema del dios tramposo, mitologema que es parte del mitologema del niño primordial tal como lo concibe Carl Kerenyi, obedece a variantes geográficas de la misma divinidad. Se trata de algo similar a lo que ocurre dentro del catolicismo con los diferentes nombres de vírgenes.

[303] *Sevilla. Poema de la saeta. Poema del cante jondo.* O.C.G. p.p. 317-318.

[304] Véanse estas tres referencias en la conferencia sobre el duende. O.C.A.III. p.p. 307 y 315.

[305] *Soneto. Amor con alas y flechas. Canciones*. O.C.G. p.405.

[306] Cf. Kerenyi. *Dionysos.* Princeton University Press. Princeton. 1996. p.p. xxxi- xxxvii.

[307] Lorca. *Tierra y luna* . O.C.G. p.578.

[308] Leemos sobre el corazón oprimido por los dolores amorosos en *Alba*, de *Libro de poemas*. O.C.G. p. 99.

[309] En *Sueño*, de *Libro de poemas*. O.C.G. p.110.

[310] *La veleta yacente*, en *Libro de poemas*. O.C.G. p. 116.

[311] *Corazón nuevo. Libro de poemas*.O.C.G. p. 116.

[312] Ibid.p. 117.

[313] *Manantial. Libro de poemas.* O.C.G. p. 156.

[314] *Hermano envejecido.* P.I.J. p.537.

[315] *Manatial. Libro de poemas.* O.C.G. p.157.

[316] Ibid. p.159.

[317] *Sueño. Libro de poemas*. O.C.G. p.161.

[318] *Ritmo de otoño. Libro de poemas*. p.p.166-167.

[319] *Otra canción. Libro de poemas*.O.C.G. p.173.

[320] *Canción con reflejo*, de *Momentos de canción*, en *Suites.* O.C.G. p.203.

[321] *Corriente lenta(Ensueños del río)*, en *Otros poemas* del libro de *Suites.* O.C.G. p.p.293-294.

[322] *Fábula y rueda de los tres amigos. P.N.Y.* O.C.G. p. 514.

[323] *Danza de la muerte. P.N.Y*. O.C.G. p.525.

[324] *Luna y panorama de los insectos. P.N.Y.* O.C.G. p.p.552-553.

[325] *Mundo (Países).Otros poemas* del libro de *Suites*. O.C.G. p. 292.

[326] *Falseta (Gráfico de la petenera)* del *Poema del cante jondo*. O.C.G. p. 324.

[327] *Canción desolada*. P.I.J.p.78.

[328] Como leemos en la conferencia. O.C.A.III. p. 315.

[329] *Oda a Salvador Dalí. Odas*. O.C.G. p.459.

[330] Como define Dalí: Paranoia: delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática. -Actividad paranoico-crítica: método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes (Salvador Dalí. *Sí*.Editorial Ariel. Barcelona 1977. p.23).

[331] Tal como Dalí manifiesta en Sí. Ibid.

[332] Cf. Ibid.

[333] Nasafi. *Kashf.* 278a 3- 278b 4. En Fritz Meier, *Nature in the Monism of Islam. Spirit and Nature. Papers from the Eranos Yearbooks.* Princeton University Press. Princeton. 1982. p.p.155-156.

[334] En Rumi encontramos también la oposición entre fuego y luz en este sentido. *Mathnawi* II. 1255-1258. En William

C. Chittik. *The Sufi Path of Love*. State University of New York Press. Albany. 1983. p.240.

[335] El bien, o lo hermoso, o el amor, es la luz de la mente, es más que luz y en este bien-amor se encuentra toda razón e inteligencia, va a decir Pseudo Dioniso.(*Los nombres de Dios.* 700D-701D. En *Obras completas de Pseudo Dioniso Aeropagita*. B.A.C. Madrid.1995. p.300-301) Este asunto encuentra plena expresión en la poesía arábigo andaluza y la islámica general así como en el trovadorismo,además de, como señalé más arriba, en el enduendado Lope de Vega. Hay que mencionar como de especial importancia con respecto a la elaboración de esta noción de amor el relato de Amor y Psique contenido en el *Asno de oro* del platónico Apuleyo (nacido en 124A.D.)donde la relación amorosa de Psique con Eros es muy diferente a cualquier relación amorosa de las que leemos en la antigüedad y parece el prototipo de lo que sufís y trovadores van a tratar (Véase el estudio sobre el origen matriarcal de este amor en Erich Neumann. *Amor and Psyche*. Princeton University Press. Princeton. 1971).

[336] Traducción de 1838 a la que Lorca se refiere en su conferencia *El cante jondo*. O.C.G. p.214.

[337] Andrew Anderson da una referencia bibliográfica completa para estos dos trabajos, además de un estudio sobre las relaciones del *Diván del Tamarit* con dichas antologías en su *Lorca's Late Poetry.* Francis Cairns Publications. Leeds 1990. p.p.16-28.

[338] Como prueba el hecho de que su revista *Gallo* (de febrero de 1928) anunciara como proyecto editorial la publicación de una antología sobre los poetas árabes de la Alhambra (Cf. Anderson. Ibid. p. 18.).

[339] Cf. Lorca. *El cante jondo*. O.C.A.III. p.p.212-214.

[340] Los términos persas son: mai, bâda, sahbâ, modâm, khamr, sharâb y sabuh, que son virtualmente idénticos en su uso coloquial, pero no en su uso sufí. (Cf. Javad Nurbakhsh. *Sufi Symbolism*. Vol.1. Khaniqahi-Nimatullahi Publications. London. 1984. p.143).

[341] Cf. Lorca. *Comentarios sobre Omar Kayyam.* O.C.A.III. p. 374.

[342] Lorca.Ibid. p. 374.

[343] Un interesante desarrollo de la noción sufí de instante (instant of time) se puede leer en el contemporáneo maestro sufí Pir Vilayat Inayat Khan. *That which Transpires Behind that which Appears: The Experience of Sufism.* Omega Publications. New Lebanon. New York. 1994.p.p. 147-166.

[344] Lorca. *Mariana Pineda*.Estampa 2.Esc.5. O.C.A.II. p.214.

[345] Fragmento del *Risala* de Qushairi citado por Javad Nurbakhsh en *Sufi Symbolism.* Vol.2. Khaniqahi-Nimatullahi Publications. London and New York. 1987. p.26.

[346] *¡Ay voz secreta del amor oscuro!. Sonetos.* O.C.G. p.632.

[347] *El poeta pide a su amor que le escriba. Sonetos*. O.C.G.p.629.

[348] Cf. San Juan de la Cruz. *Noche oscura.* Capt.1.1. *Obra completa de San Juan de la Cruz.* B.A.C. Madrid. 1994. p.487.

[349] Cf. Al Qushairi. *Risala*. Mizan Press. Berkeley. 1992. p.320.

[350] San Juan de la Cruz. *Entréme donde no supe. Obras completas*. Ed.Cit. p. 80.

[351] Los cuatro modos de oración, comparados a los cuatro modos de regar mediante pozo, noria, río o lluvia, en los que la dificultad y trabajo del orante son cada vez menores, es explicada en su *Libro de la vida*. Capítulo 11.7-17. Ed. Monte Carmelo. Burgos. p.p.86-93.

[352] Cf. Santa Teresa de Jesús. *Libro de la vida*. Capt.25.5.Ed.Cit. p.p.220-221.

[353] Cf.Friedrich Heiler. *Contemplation in Christian Mysticism.* En *Spiritual Disciplines. Papers from the Eranos Yearbooks*. Princeton University Press. Princeton. 1985. p.223.

[354] Cf. Al Qushairi. *Risala*. Ed. Cit. p.302. De hecho, ésta es una de las formas como Al Qushairi define el sufismo.

[355] En la *Noche activa del espíritu*, de la *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz, encontramos una argumentación completa acerca de la necesidad de este camino para llegar a Dios (Véase especialmente el capítulo cuarto).

[356] Lorca.*Poema doble del lago Eden. P.N.Y.* O.C.G. p.538.

[357] *Carne. Oda al Santísimo Sacramento del Altar*. O.C.G. p.469.

[358] Cf. Erich Neumann. *Mystical Man.* En *The Mystic Vision*. Papers from the Eranos Yearbooks. Princeton University Press. Princeton.1982. p.381.

Habría que añadir que el encuentro con el numen que es toda experiencia mística siempre ha ocurrido fuera de los cánones de la institución, el místico siempre ha sido mal visto, cuando no ejecutado o torturado, por la religión dominante. La unión con Dios del místico supone una supresión de distancias entre lo divino y lo humano que siempre ha sido visto con recelo por las religiones positivas, pues la supresión de la distancia con Dios implica la supresión misma de la religión positiva Según Scholem se pueden distinguir tres estadios religiosos básicos en la historia de la humanidad: en el estadio inicial se da la unión total con la divinidad y por ello la religión no es necesaria; en el segundo momento, la religión irrumpe destruyendo la armonía entre el humano el universo y Dios, aislando al hombre y creando un abismo con respecto

a la divinidad con el fin de que pueda florecer lo humano; por fin, en un tercer momento aparece el misticismo en el que se buscan secretos caminos para trazar un puente que cruce sobre el abismo construido. (Cf.Gershom Scholem. *Major Trends in Jewish Mysticism.* Schocken Books. New York .1995. p.8).Básicamente su opinión coincide con la de Neumann para quien la religión organizada es una protección contra la experiencia numinosa o mística..El misticismo supone la difusión de una experiencia en la que se traza el puente con el mundo de lo inconsciente donde viven los dioses, lo que hace inútil la institución, cuya función es siempre la de proteger contra lo numinoso.La religión establecida actúa como una barrera contra lo numinoso, limita su espontaneidad y reduce los riesgos que supone la aparición de nuevos elementos que emergen desde el inconsciente y las nuevas relaciones que pueden surgir a partir de ello en el seno social (Cf. Neumann. Ibid. p.386).

359 Lorca. *Llagas de amor. Sonetos*. O.C.G. p.628.

360 Lorca. *El público. Cuadro primero*. O.C.A.II. p.602.

361 En *El público.*Cuadro 2.O.C.A.II. p.p.611-620. El juego tiene la forma de pregunta y respuesta.

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en nube?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en ojo.

Mientras que la primera figura se metamorfosea en nube, caca, manzana, pecho, pez luna, hormiga, tierra, agua, etc., la segunda corresponde con ojo, mosca, beso, sábana blanca, cuchillo, tierra, agua, pez luna.

362 Joseph Campbell lo incorpora al mitologema la huida mágica, y lo encontramos en *La persecución de Caridwen a Gwion* del mito galés (*The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press. Princeton.1973. p.p.196-206.), o en la persecución de Hércules a Proteo. El tema de persecuciones con metamorfosis fue ampliamente tratado por Ovidio, y va asociado al del despedazamiento ritual del dios del año, cuyos miembros se convierten en todas las cosas. Por eso Dioniso cuenta con capacidades metamórficas (Y así lo presenta Eurípides en Bacantes.) La capacidad de transformación en diferentes animales o elementos naturales es una reminiscencia de las tradiciones chamánicas y representa una concepción de la naturaleza como un todo animado.

363 La divinidad órfica Phanes-Dioniso también es llamado Eros y Protogonos. Es el creador de todos los dioses y por tanto de todo el mundo natural: se está reconociendo el amor como principio de todo lo creado y por tanto la continuidad de amor y naturaleza(Véase el estudio sobre el orfismo de Walter Wili. *The Orphic Mysteries and The Greek Spirit*. Ed. Cit.). La conexión entre amor y naturaleza goza de gran difusión, en su variante pitagórica y empedoclea, durante todo el Renacimiento, como podemos comprobar en los Diálogos de amor de León Hebreo. Según León Hebreo, los elementos naturales mantienen relaciones amorosas entre sí dando lugar a la generación de todos los seres vivos y los humanos. Véase *Diálogos de amor*, sobre todo el diálogo segundo. Ed. José Janés. Barcelona 1953. p.p. 50-61.

364 Vermard de Ventadour. Citado por Charles Mela en *Aimer son Désir*. en *Le Beau Trouvé*. Ed. Paradigme. Caen 1993. p.261.

365 Lorca. *Meditación bajo la lluvia. Libro de poemas.* O.C.G. p.155.

366 Cf. Charles Mela. *Le Miroir Perilleux ou l'Alchimie de la Rose.* En *Le Beau Trouvé.*Ed. Cit. p.212.

367 Algunos autores como Idries Shah proclaman el origen sufí de la alquimia moderna(s.VIII) (Véase este autor en *The Sufis*. Anchor Books-Doubleday.New York.1971. p.218). En cualquier caso, la continuidad e identidad de Dios y hombre es una de las características fundamentales del sufismo. Para Ibn Arabi Dios y el hombre se distinguen sólo lógicamente, como aspectos o manifestaciones de la sustancia del Uno, y en la intuición que se produce en el éxtasis se revela al hombre su identificación real con Dios, es decir, la unión es concebida en la más estricta inmanencia (Cf. Miguel Asín Palacios. *El Islam Cristianizado*. Ed. Plutarco. Madrid. 1931. p.258.)En Algazel leemos:*Nadie entiende a un rey salvo otro rey; por lo tanto, Dios ha hecho de cada uno de nosotros un rey en miniatura, por así decirlo, sobre un reino que es una copia infinitamente reducida del reino de Dios*.(Abu Hamid Muhammad al Ghazzali. *The Alchemy of Hapiness*. M.E. Sharpe Inc. Armonk, New York and London, England. 1991. p.19) El reino del que habla Algazel es el del cuerpo humano. Véase todo el capítulo segundo, El conocimiento de Dios, donde se expresa la continuidad de lo humano con lo divino mediante penetrantes metáforas.

368 San Juan de la Cruz. *Romance. In principio erat Verbum. Obras Completas*. Ed. Cit. p.88.

369 Encontramos precedentes de esta doctrina en casos tan diferentes como Gregorio de Nisa y Rumi. Para San Gregorio, una vez que el alma emprendía su ascensión hacia Dios, continuaba infinitamente la subida, pues cada peldaño de la escala lleva siempre hacia algo más allá (Cf. Jean Danielou. *The Dove and the Darkness.* En *Man and Transformation. Papers from the Eranos Yearbooks.* Princeton University Press. Princeton 1982. p.p. 287-288.) Esta forma de misticismo, como ha notado Danielou, implica una participación total en la *theopoiesis*: se participa siempre en el pneuma, y Dios queda siempre más allá a pesar de que se produzca en cada instante la unión con el principio divino. Rumi habla de una ascensión espiritual que lleva desde lo inorgánico hasta el hombre, recorriendo todos los estados intermedios, y desde el hombre hasta Dios, en una escala que no implica necesariamente estados superiores, ya que lo bajo queda absorbido en lo alto en un proceso de continuo despliegue de la verdad (Cf. Coleman Barks. *The Essential Rumi.* Harper San Francisco. San Francisco. 1995. p.268 y 186). Véase mi ensayo *El arte de Ser Humano*.

370 Lorca. *Bodas de sangre*.Acto 3. Cuadro 1. O.C.A.II. p.785.

371 Cf.María Zambrano. *La tumba de Antígona* (Prólogo). *Senderos.* Anthropos. Barcelona 1989.p.208.

[372] El cristianismo exotérico, como religión institucionalizada que desgarró a Lorca dejó claro ya desde San Agustín que la unión con Dios sigue un modelo participativo en el que la distancia abismal realmente no es superada nunca del todo, insistiendo en que la soberbia de pretender otra forma de unión es el más grave de los pecados. Una unión participativa así se defiende en *Las confesiones*. Libro VII.Capt.19. (Ed. Bruguera. Barcelona. 1984.p.191) o en *De Musica*. VI.13.40. (En *Aurelio Agostino: Ordine, Musica, Belleza*. Selección de los libros IV y VI De Musica. Rusconi. Milano. 1992. p.257.) Por su parte, Santo Tomás expresó con una analogía matemática la doble existencia de la semejanza y el abismo.

> *La semejanza que está cifrada en que dos seres participan algo que es uno, o que el uno tenga una aptitud para el otro, en virtud de la cual el entendimiento puede venir en conocimiento de uno por el otro, disminuye la distancia, pero no la semejanza, que se cifra en la conveniencia de proporciones o relaciones, pues tal género de semejanza se encuentra lo mismo en los que distan mucho que en los que distan poco: no es mayor la semejanza que se da entre dos y uno, y seis y tres, que la que se da entre dos y uno, y cien y cincuenta.Por tanto, la infinita distancia que se da entre la creatura y Dios, no impide la semejanza mencionada.* (Santo Tomás de Aquino. *Sobre la verdad.*Cuest. 2. Art. 11. Los filósofos medievales. Vol.II. B.A.C. Madrid. 1979. p.285).

Dios y el hombre mantienen una distancia definitiva final tanto en el judaísmo, como en el cristianismo e islam exotéricos (como religiones positivas canónicamente organizadas), pues siempre hay una inconmensurabilidad final entre ambos y a pesar de la posible unión, cada uno permanece en su nivel. En el caso de Santa Teresa, sobre cuya escritura y experiencia mística siempre pesó la mano inquisitorial del confesor, es muy patente la preocupación de la Iglesia -como ocurre con cualquier institución religiosa- para que el abismo no se cierre. La declaración expresa que hace al principio de su *Libro de la vida* es muy elocuente, libro cuyo autógrafo fue secuestrado por la Inquisición en 1575, y retenido hasta que muerta la autora, después fue recuperado por fray Luis de León para su publicación en Salamanca en 1588. Allí declara la sujeción de todo lo que aparece en el libro a la voluntad de las autoridades eclesiásticas.(*Libro de la vida*. GAS 1. *Obras Completas*. Ed.Cit. p.7).

[373] *¿Qué hay detrás de mí?. Prosa inédita de juventud.* Ed. Cátedra. Madrid. 1994. p.188.

[374] *Juego y teoría del duende*. O.C.A.III.p.315.

[375] *Puerta abierta (Secretos). Suites.* O.C.G. p.236.

[376] Como afirma Lorca en *Soledad insegura. Poemas sueltos.* I.O.C.G. p.483.

[377] *Navidad en el Hudson. P.N.Y*. O.C.G. p.531.

[378] Aquí habría que incluir no sólo las artes escénicas sino todo tipo de actividad social, ceremonias y ritos en los que se da una puesta en escena.

[379] Cf.Victor Turner. *The Anthropology of Performance.* P.A.J. Publications. New York. 1988. p.25.

[380] Victor Turner. *From Ritual to Theatre.* P.A.J. New York. 1992. p. 46.

[381] Cf.Turner. *Liminal to liminoid.* En *From Ritual to Theatre*. Ed. Cit. p.53.

[382] Cf. Turner. Ibid. Según Turner, quizá empiezan a aparecer sociedades en las que se dan los fenómenos liminoides con las ciudades-estado (del tipo greco-romano) cuando comienzan a convertirse en imperios, así como en las sociedades feudales, aunque alcanzan sin duda su apogeo en las ciudades de tipo capitalista.

[383] Es interesante observar la preocupación que Platón sintió toda su vida por la ordenación de todas las ceremonias musicales, la importancia pedagógica que les asignaba y el cuidado que muestra para evitar toda posible anomia. Creo que son pasajes de especial interés los que leemos a lo largo del libro tercero de *Las leyes*.

[384] *Juego y teoría del duende*. O.C.A.III. p.310.

[385] En 1921, Lorca firma junto a Falla, Juan Ramón Jiménez, Adolfo Salazar, Giner de los Ríos, Fernando de los Ríos y otros muchos artistas e intelectuales una petición al Ayuntamiento de Granada para recaudar fondos con el fin de organizar un festival de cante jondo. Como parte del programa de esta petición-manifiesto, Lorca dio conferencias para la divulgación de la poética del arte jondo, en su momento meramente considerado como un arte de borrachos y de los elementos más marginales de la sociedad.

[386] Es interesante observar un proceso análogo en la España actual con el caso del cantaor Camarón de la Isla, de reconocido duende artístico, que vivió toda su vida al margen de la sociedad para acabar siendo un símbolo liminoide del flamenco que aparece en las ediciones de los sellos postales.

[387] Cf.Lorca. *Estampa de García Lorca. Entrevista de 1931*. O.C.A.III.p. 504.

[388] Cf. Antonin Artaud. *Documentos complementarios del viaje a México*. En *México y Viaje al país de los Tarahumaras.* F.C.E.México. 1984. p.232.

[389] Artaud. *México.* Ed. Cit. p.p.126-127.

[390] André Breton. *Manifestes du Surrealisme(II)*.Ed. Gallimard. Paris. 1990 p.86.

[391] Ibid.p.133.

[392] Breton. *Premiere Manifieste.* Ed. Cit. p.41.

393 Véase lo dicho por Gilbert Rouget en su estudio *Music and trance*. Rouget después de examinar numerosas prácticas de posesión ha concluido que los intérpretes, los músicos, aquellos que están realizando la tarea artística no pueden comportarse nunca de manera totalmente dionisíaca(Véase p.p.103-104 de Op.Cit. University of Chicago Press. Chicago. 1985).

394 Cf.Mark Rothko. *The Romantics Were Prompted.* (1947). En *Theories of Modern Art.* Edited by Herschel B. Chipp. University of California Press. Berkeley, Los Ángeles and London. 1968. p.549.

395 Lorca mencionará precisamente a Glinka en su conferencia sobre el cante jondo (O.C.A. III. p.p.202-203), quien en 1847 visitó Granada, y quien utilizó continuamente elementos de la música popular (sobre todo la rusa) en sus composiciones. También menciona a Rimsky, así como a Debussy y a una generación de músicos españoles, Adolfo Salazar, Federico Mompou, Roberto Gerard y Ángel Barrios, que buscó sus materiales en la música popular.

396 Cf. Lorca. *El cante jondo*. O.C.A. III. p.202.

397 Como Frank Kinahan afirma, en 1889 Yeats proclamaba haber leído la mayor parte, si no todo lo escrito sobre las hadas en inglés(Cf. Frank Kinaham. Yeats, Folklore and Occultism. Unwyn Hyman. Boston. 1988. p.42).

398 Otra manera de llamar a las hadas en Irlanda. También, *the other people*. Yeats ofrece una relación muy completa de todo el faerylore en los relatos que constituyen sus *Mythologies*. Véase especialmente la primera parte de esta obra *The celtic Twilight* (Mythologies. Macmillan Publishing Company. New York. 1969. p.p.5-96.) como muestra de otra poética elemental en la que se enfatiza lo liminal.

399 Es interesante observar que Lorca no sólo cuenta con los duendes como seres fabulosos, sino que las hadas ocupan un lugar destacado en su mitología personal. A diferencia del contenido metafórico de la figura del duende, que expresa como ángel y musa una fuerza de entusiasmo poético, las hadas son seres muy físicos. Las hadas aparecen en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (Acto único. Cuadro tercero.O.C.A.II.p.488) y en la *Carta a Melchor Fernández Almagro* (en la que habla de las hadas del Generalife. Véase nota 55,capítulo 1), pero el testimonio más interesante sobre hadas en su obra es la confesión de haber visto un hada personalmente en la habitación de un primo suyo:

> *Fue una centésima de segundo, pero la vi...Como se ven las cosas puras, situadas al margen de la circulación de la sangre, con el rabillo del ojo, como el poeta Juan Ramón Jiménez vio las sirenas a su vuelta de América: las vio que se acababan de hundir.* (*Canciones de cuna españolas.* O.C.A.III. p.287.)

400 Yeats estudió la tradición platónica, tanto a Platón como a Plotino desde muy pronto, llegando en alguna época de su vida a ser su única lectura. (Cf. Brian Arkins. *Builders of my Soul: Greek and Roman Themes in Yeats*. Colin Smythe. Buckinghamshire. Gerrard Cross.1990.p.p.29-34).

401 Véanse los manuscritos. *Diverses Choses. Avant et apres Marqueses Islands. Last Letter to Charles Morice*. Herschel B. Chipp, Editor. *Theories of Moder Art*. Ed. Cit. p.p.83-86.

402 Wassily Kandinsky. *Concerning the Spiritual in Art, and painting in particular.* Wittenborn Schultz, Inc. New York. 1947. p.50.

403 Cf. Emil Nolde. *Jahre der Kaempfe.* Translation by Ernest Mundt. Herschel B. Chipp. Editor. Theories of Modern Art. Ed. Cit. p.p. 150-151.

404 Canción novísima de los gatos. Poesía varia. Otros poemas sueltos. O.C.G. p.655.

405 Nietzsche. *The Will to Power*. Vintage Books. New York. 1968. p.p.285-286.

406 La crítica nietzscheana va en primer lugar dirigida contra Kant. Kant había distinguido dos tipos de conciencia; por un lado, la conciencia empírica, conciencia que acompaña representaciones diversas en sí mismas, y que carece de relación con la identidad del sujeto. Para que las representaciones estén relacionadas con éste, es necesario que se produzca una unión o enlace entre ellas, y que además el sujeto se aperciba de la síntesis de las mismas, sin que baste con que cada representación vaya acompañada de conciencia (Cf. Kant. *Crítica de la razón pura*. B133. Ed.Cit.p.154.). La conciencia empírica es psicológica, y su unidad sólo puede ser obtenida sintetizando las diferentes intuiciones sobre el espacio y el tiempo. Cuando el sujeto pasa a ser consciente de la síntesis de las representaciones, se produce entonces el tipo de conciencia trascendental o pura. Lo que configura la relación de las representaciones con un objeto es la unidad de la conciencia que da valor objetivo a tales representaciones y hace que se conviertan en conocimiento (Ibid.p.157). En esta unidad viene fundamentada la posibilidad del entendimiento, es decir, que la síntesis de representaciones establece la continuidad que da un sentido mínimo a éstas, la síntesis establece una red relacional entre objeto y representaciones (y de éstas entre sí) que supone una totalidad, y una totalidad unitaria que, en cuanto apercibe su configuración, es el sujeto trascendental. La unidad es el yo pienso, pero por medio de este yo, o él, o ello (la cosa) que piensa, no se representan más que un sujeto trascendental de los pensamientos igual a X, que sólo es conocido a través de los pensamientos que constituyen sus predicados y del que nunca podemos tener el mínimo concepto por separado (Ibid. A346.p.331). El yo es la forma de la red sintética representacional pero sólo es comprensible en los significados de una síntesis específica de representaciones. Para que fuera posible obtener un conocimiento de razón pura sobre la naturaleza del yo, ese yo debería ser una intuición previa a toda experiencia (Cf.Ibid.). Nietzsche, como hemos visto en el fragmento de más arriba, desmonta toda esta construcción desde la misma raíz, desde el yo pienso, considerando que el mundo no es algo intelectual, y que la conciencia es más bien un epifenómeno de la vida. El punto débil de su planteamiento es la confusión de la inteligencia racional vuelta sobre los fenómenos vitales, a los que comprende sólo parcialmente, con la

autoconciencia, el yo soy, que subyace tanto a lo físico como a lo instintivo, a lo emocional o a lo mental, y que da sus condiciones de posibilidad.

407 Para Hegel el sujeto es el individuo universal, el espíritu autoconsciente, mientras que el individuo singular, como figura concreta, es el espíritu inacabado sobre el que predomina alguna determinación particular (y las demás se dan de manera borrosa), individuo que debe recorrer en su formación las etapas que recorrió el espíritu universal. El sujeto universal mantiene la centralidad kantiana, pero el vacío de la forma queda desplazado por la noción de evolución temporal; el sujeto, en cuanto espíritu universal, progresa hacia sí mismo, la finalidad se manifiesta en el presente y el movimiento es a la vez no-movimiento, pues es una expansión o inflación del centro-sujeto lo que lleva a éste en todas direcciones. Por otro lado, el sujeto individual reproduce en una escala diferente el mismo proceso, escala que, lejos de las magnitudes absolutas, hace más patentes las diferencias entre lo histórico y el ideal, entre el centro descentrado del individuo y la centralidad omniabarcante que es su destino. Hegel entiende por conciencia el espíritu en el desarrollo de alcanzar su verdad, desarrollo que consiste en la exposición del proceso divino y absoluto del espíritu en sus formas supremas, la exposición de la serie de fases a través de las cuales el espíritu alcanza su verdad, la conciencia de sí mismo (Cf. Hegel. *Lecciones de filosofía de la historia.* Alianza editorial. Madrid. 1985. p.76.) Aquí podríamos ver un desarrollo historicista y dualista de la noción de *Satchitananda* del Vedanta, sino fuera porque el sistema de Hegel, en última instancia, hace converger toda la historia de la humanidad hacia el Estado prusiano (como de hecho hace en sus *Lecciones de filosofía de la historia*), y el orden del mundo hacia las necesidades sistémicas de un profesor de filosofía.

408 *Vuelta de paseo. P.N.Y.* O.C.G. p.511.

409 Obra con la que estaba familiarizado como prueba su poema *La religión del porvenir* (P.I.J.p.p.101-104).

410 *Tu infancia en Menton. P.N.Y.* O.C.G. p.517.

411 Según Eliade, la transformación de los dioses celestes en dioses ociosos es un fenómeno universalmente comprobado, dioses que dejan sus quehaceres terrestres en manos de otros dioses menores, de la fertilidad y los elementos. Véase Mircea Eliade. *A History of Religious Ideas.* Vol.3 The University of Chicago Press. Chicago 1988. p.p.4-5.

412 *Paisaje de la multitud que orina. P.N.Y*. O.C.G. p.529.

413 *En Crucifixión.* O.C.G. p.559.

414 *En Luna y panorama de los insectos*. O.C.G. p.553.

415 Como dice en *Niña ahogada en el pozo*. O.C.G. p.544.

416 *En Paisaje de la multitud que orina.* O.C.G. p.529.

417 *En Danza de la muerte*. O.C.G.p.524.

418 *Lectura de P.N.Y*. O.C.A.III.p.351.

419 *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.518.

420 Ibid.

421 O.C.G. p.531.

422 Cf. Turner. *From Ritual to Theatre.* Ed.Cit. p.45.

423 Cf.Turner. *Anthropology of Performance*. Ed. Cit. p.44.

424 Según Martin Buber, el mundo es doble para el humano, de acuerdo con su actitud doble frente a él, y la actitud es doble de acuerdo con las dos palabras básicas que puede hablar: una es la palabra *yo-tú*, la otra es *Yo-Ello* (Cf. Martin Buber. *I and Thou*. Charles Scribner's Sons. New York 1970. p.53.). Para el yo del par *yo-tú*, el mundo es diferente que para el yo del par yo-ello (Cf. Ibid.). Por otro lado, la dinámica del tú, por su propia naturaleza, es la de convertirse en una cosa, en un ello. (Ibid. p.69).

425 Véase Buber. Ibid. p.p.69-73.

426 *En Navidad en el Hudson* (O.C.G. p.531.), en *El niño Stanton* (O.C.G. p.542.), y en *Luna y panorama de los insectos* (O.C.G. p.552).

427 Véase el uso plural de aldeas en relación a la ciudad que se hace en Navidad en el Hudson.

428 *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.518.

429 *En Vuelta de paseo.* P.N.Y. O.C.G. p.511.

430 En *El niño Stanton.P.N.Y.* O.C.G. p.542.

431 *Niña ahogada en el pozo*. *P.N.Y.* O.C.G. p.545.

432 *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.518.

433 En *Panorama ciego de Nueva York* (O.C.G. p.534) se contrasta la belleza de las rosas o las nubes con el griterío de las masas chinas en el mercado.

434 Véase *Nueva York: oficina y denuncia. P.N.Y.* O.C.G. p.556.

[435] *Grito hacia Roma. P.N.Y.* O.C.G. p.561.

[436] Los diez años del niño Stanton, años que serían en cualquier otro lugar diez velas perfumadas, son para Lorca diez rosas de azufre débil (Véase *El niño Stanton.* O.C.G. p.543.), debido a la emanación telúrica neoyorkina.

[437] *Poema doble del lago Eden. P.N.Y.* O.C.G. p.538.

[438] Navaja que aparece en *Vaca*. P.N.Y. O.C.G. p.543.

[439] Véase especialmente a este respecto los versos con referencias a la niñez en *Danza de la muerte, Paisaje de la multitud que orina, Navidad en el Hudson, Ciudad si sueño, La aurora, Niña ahogada en el pozo, Crucifixión, Grito hacia Roma,* todos poemas de P.N.Y.

[440] *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.518-519.

[441] *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.519.

[442] Cf. Lorca. *Ciudad sin sueño. P.N.Y.* O.C.G.p.532.

[443] Ibid.

[444] Según dice Graves en *The White Goddess*. Ed. Cit.p.42.

[445] Lorca. *Norma y paraíso de los negros. P.N.Y*. O.C.G. p.517.

[446] Recuérdese lo dicho más arriba sobre el corazón y la cabeza.

[447] *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.519.

[448] En *Nido de ruiseñores* (P.I.J. #139.p.473) aparece dos veces por la repetición del mismo verso, también aparece en *La balada de Caperucita Roja* (P.I.J. #142. p. 484.), y en el poema *Ocaso*, descartado de *Suites* (O.C.G. p.695.), y en *El diamante*, de *Libro de poemas* (O.C.G. p. p.95). En *P.N.Y.*, la prisión está en *El rey de Harlem* (O.C.G. p.519), *Nocturno del hueco* (O.C.G. p.548), *Cementerio judío* (O.C.G. p.557) y *Grito hacia Roma* (O.C.G. p.563). Finalmente, la encontramos en uno de los sonetos: *El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca* (O.C.G. p.631).

[449] *Hasta que las ciudades tiemblen como niñas*
y rompan las prisiones del aceite y la música(O.C.G. p. 563).

[450] *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.519.

[451] Ibid.

[452] Véase *City of Orgies. Calamus. Leaves of Grass.* Norton Critical Edition. New York.1973.p.125.

[453] Recordemos los versos de Whitman en el que se declara poeta de las masas:

¡Incesante despliegue de palabras era a era!
¡Y mía es la palabra moderna, la palabra en-masa!
(*Song of Myself. Leaves of Grass.* Ed.Cit. p. 51.)

[454] *Crucifixión. P.N.Y.* O.C.G. p.560.

[455] *1910. P.N.Y.* O.C.G. p.512.

[456] Cf.Ibid.

[457] Cf. Lorca. *Juego y teoría del duende.* O.C.A. III. p.315.

[458] *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.519.

[459] Ibid. p.520.

[460] Véase Nicolás Guillén. *Balada de los dos abuelos. West Indies Ltd.* Ed. Losada. Buenos Aires. 1984. p.p.54-56.

[461] *Norma y paraíso de los negros, El rey de Harlem, Danza de la muerte, Paisaje con dos tumbas y un perro asirio, Cementerio judío, Oda a Walt Whitman, Pequeño vals vienés, Vals en las ramas.*

[462] *No es extraño este sitio para la danza.*
(*Danza de la muerte. P.N.Y.* O.C.G. p.525.)

[463] Lorca. *Lectura de P.N.Y.* O.C.A. III. p. 351.

[464] En *Danza de la muerte. P.N.Y.* O.C.G. p.526.

[465] Cf. Lorca. Ibid.p.525.

[466] *El rey de harlem. P.N.Y.* p.520.

[467] La retama puede tener flores blancas o amarillas.

[468] *El rey de harlem. P.N.Y*. p.520.

[469] Ibid.

[470] *Nueva York, oficina y denuncia. P.N.Y.* O.C.G. p.555.

[471] *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.520.

[472] Ibid.

[473] Cadencia musical sobre el sexto grado de la escala en lugar de pasar desde la dominante a la tónica. En realidad se trata de una falsa cadencia que no resuelve la tensión.

[474] *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.520-521.

[475] Como leemos en *Crucifixión. P.N.Y.* O.C.G. p.560.

[476] *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.521.

[477] Ibid.

[478] Ibid.

[479] Entre las dieciocho ilustraciones fotográficas que acompañaban pretendidamente a la primera edición de *Poeta en Nueva York* (los materiales enviados por Bergamín a Norton) y que no se incluyeron en ninguna de las dos ediciones de 1940, están unas máscaras africanas.

[480] *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.521.

[481] En el poema *Acción de gracias. Epitafio a un pájaro.* De *Otros poemas del libro de Suites*. O.C.G. p.298.

[482] *El rey de Harlem. P.N.Y.* O.C.G. p.p.521-522.

[483] Ibid.p.522.

[484] Toda la sección IX tanto como la X.

[485] Cf. Lorca. *Lectura de Poeta en Nueva York.* O.C.A.III. p.357.

[486] Ibid.p.358.

[487] *Cielo vivo. P.N.Y.* O.C.G. p.539.

[488] Como dirá en este mismo poema un versos más abajo.

[489] Que aparece veinticuatro veces.

[490] Que aparece dieciséis veces.

[491] *Nocturno del hueco. P.N.Y.* O.C.G.p.547.

[492] *Mundo. Oda al Santísimo Sacramento del Altar. Odas*. O.C.G. p.464.

[493] Jorge Guillén. *Federico en persona.* O.C.A. 1954. p.LI.

[494] Véase el análisis de Eliade de *Orfeo como chamán.* Mircea Eliade. *Shamanism*. Princeton University Press. Princeton.1974. p.p.387-394.

[495] No quiero decir que Lorca tuviese en mente la estructura específica del viaje chamánico, sino que de forma inconsciente está manejando toda una simbología chamánica, como hemos visto más arriba.

[496] *Poema doble del lago Eden. P.N.Y.* O.C.G. p.537.

[497] Cf. Lorca. *Crucifixión. P.N.Y.* O.C.G. p.560.

[498] *New York, oficina y denuncia. P.N.Y.* O.C.G. p.555.

[499] Quizá Eleusis sea arquetípico de los misterios, y el culto de Eleusis va muy unido al esplendor de Atenas.

[500] Carl Kerenyi. *The Mysteries of the Kabeiroi*. En *The Mysteries*. Ed. Cit. p.37.

[501] Lorca. *Entrevista. No.37*. O.C.A. III. p.623.

[502] Lorca. *Juego y teoría del duende*.O.C.A.III.p.311.

[503] Llamo inconsciente al *flujo virtual* si la perspectiva que adoptamos para comprenderlo es la de la psicología. Lo llamo naturaleza, si la perspectiva es la de la física. Lo llamo numen si la perspectiva es la de la mística.

[504] Esta noción general incluye no sólo la ubicación en el aquí y ahora, sino en cualquier tiempo lugar mientras sean conocidos, es decir mientras puedan ser determinados con respecto a un marco de referencia.

[505] *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Cuerpo presente*. O.C.G. p. 622.

[506] En *Libro de poemas. Si mis manos pudieran deshojar.* O.C.G. p.85.

[507] *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Cuerpo presente*. O.C.G. p. 622.

[508] El monstruo cretense pertenece al culto de la lunar Diosa Pasífae. Véase a este respecto el comentario de Graves en *The White Goddess.* Ed.Cit. p.329.

[509] *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Cuerpo presente*. O.C.G. p. 623.

[510] Cf. Lorca. *Oda a Salvador Dalí.* O.C.G. p.458.

[511] Cf. Lorca. *Poemas tardíos. Poesía varia.* O.C.G. p.663.

[512] Cf.Lorca. *Balada.* P.I.J. p.426.

[513] *Encuentro. El jardín de las toronjas de luna. Suites.* O.C.G.p.285.

[514] Cf.Lorca. *Oda a Salvador Dalí.* O.C.G. p.459.

[515] Cf.Lorca. *Preciosa y el aire. Romancero gitano.* O.C.G. p.417.

[516] Cf. Lorca.*¡Miguel Pizarro!. Poemas sueltos I.* O.C.G. p. 479.

[517] Cf. Lorca. *Vaguedades.* P.I.J. p. 138.

[518] Lorca. *Gacela II. De la terrible presencia.* O.C.G. p.592.

[519] *Dime quién eres Tú, cuya forma es tan terrible. Saludos a ti, Oh Gran Dios, ten misericordia.* Bhagavad-Gita. 11.31. Editado en A Sourcebook in Indian Philosophy. Princeton University Press. Princeton 1989. p.140.

[520] Lorca. *Noche del amor insomne. Sonetos*. O.C.G. p.633.

[521] Para Lorca la risa desdeñosa es algo divino, y en general, la risa es lo que caracteriza a los niños y los artistas. *Risas claras y divinas* dice Lorca de la sonrisa de unos niños, en *¿Serán mis ansias hondas de infinito?* (P.I.J. p.507). La conexión de los niños con la risa está muy clara en el poema Santiago, de *Libro de Poemas* (O.C.G. p.91) o en *Música de circo* (P.I.J. No. 81. p.304) o en *Crepúsculo* (P.I.J. p.313.). También Lorca hace referencia a la risa como cualidad del humano superior en su poema *Paz*. P.I.J. No.75. p.283.

[522] Ibn Arabi. *Fotuhat.* II. 475. Traducido por Miguel Asín Palacios en *El islam cristianizado.* Ed. Plutarco. Madrid. 1931. p.508.

[523] Como dice acerca del zumbido de los insectos en *¡Estos insectos del remanso!* P.I.J. p.338.

[524] Como dice Lorca en *Caracol. Libro de poemas*. O.C.G. p.64.

[525] En *El pastor.* P.I.J.p.277; también como aire se queja en *Paréntesis. El jardín de las toronjas de luna. Suites.* O.C.G. p.276.

[526] *Mediodía.* P.I.J. p. 355.

[527] *P.N.Y.* En *Ciudad sin sueño* (O.C.G. p.532) y en *Cementerio judío.* (O.C.G. p.559).

[528] Como dice en *Crepúsculo.* P.I.J.p.p.257-258.

[529] Cf.Joaquín García Lavernia. *El libro del cante flamenco.* Ediciones Rialp. Madrid. 1991. p. 33.

[530] *De Poemas en prosa.* O.C.G. p.503.

[531] Puede que este ay flamenco guarde relación con los evoi y los gritos frigios de los ritos dionisíacos de los que habla Eurípides en *Bacantes* (Versos 142 y 159. William Heinemann and The Macmillan Co. London and New York. 1912. p.p.16-17).

[532] Y la seguiriya es, además de la forma básica flamenca, el ámbito por excelencia del quejío.

[533] *El paso de la siguiriya. Poema del cante jondo*. O.C.G. p.309.

[534] Como dice en *La leyenda de las piedras.* P.I.J.p.163.

[535] Esto es lo que Lorca está manifestando en el *Soneto de la dulce queja. Sonetos*. O.C.G. p.p. 627-628.

[536] Cf. Kant. *Crítica del juicio*. No.46. Ed. Porrúa. México. 1985. p.279.

[537] Lorca. *Sobre un libro de versos.* P.I.J.p.408.

[538] Cf. Kant. Ibid. No. 27. p.246.

[539] Cf.Ernst Cassirer. *Kant's Life ad Thought.* Yale University Press. New Haven and London.1981. p.327.

[540] Cf. Kant. Ibid.No.28. p.248-249.

[541] Según tomemos la perspectiva de la física, de la psicología o de la mística.

[542] Poema popular incluido por Lorca en su conferencia *El cante jondo*. (O.C.A. III. p.206). Utiliza una variante en la *Tragicomedia de Don Cristobal y la Seña Rosita: ¿Por qué lloras? Levántate y que se te importe poco, que un pájaro en la arboleda se pase de un árbol a otro.* (Cuadro segundo. O.C.A. II. p.120.).

[543] Cf.Lorca. *Entrevista con Federico García Lorca.*No.37.O.C.A.III. p.623.

[544] Lorca. *Entrevista: Al habla con Federico García Lorca.* O.C.A. III. p.673.

[545] Cf. Lorca. *Entrevista: Federico García Lorca y el teatro de hoy.* O.C.A. III. p.627.

[546] *Comedia sin título*. O.C.A.II. p.p.1073-1074.

[547] Cf. Lorca. *Entrevista: Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo.* O.C.A. III. p.614.

[548] Como el propio Lorca afirma en la entrevista *Federico García Lorca y la tragedia* (O.C.A. III. p.605). Y en relación a dicha tradición, hay que destacar la concordancia de los planteamientos lorquianos con los del enduendado Lope con respecto a la actualidad de lo que debe representar el teatro, como ya vimos más arriba, al examinar algunos de los supuestos estéticos que implicaba la lista de los autores enduendados.

[549] La tragedia griega es la forma mimética más sofisticada y compleja de la antigüedad al integrar, desde el punto de vista de sus formas, los diferentes perfeccionamientos alcanzados por la lírica coral en sus trenos y peanes. En la tragedia se sintetizan todas las teorías armónicas y coreográficas de su tiempo en una gran representación artística. Para los griegos, en la tragedia se da la fusión de los tres ritmables musicales (los *rhythmizomena*): habla, melodía y movimiento corporal (Véase Aristoxeno. *Elementa Rhythmica.* II.9. Clarendon Press. Oxford. 1990. p.7.)lo que la convierte en el arte musical por excelencia.

[550] Cf. Lorca. *Entrevista: Federico García Lorca y la tragedia.* O.C.A. III. p.605. En este sentido, Lorca se encuentra completamente alejado de la teoría del esperpento de Valle-Inclán.

[551] Realmente todo actor personifica tales fuerzas, pero la dimensión chamánica quizá sea más clara en el actor trágico.

[552] Cf.Heinrich von Kleist. *Uber das Marionettentheater*. Emil Vollmer Verlag. Wiesbaden. 1976. p.1089.

[553] Ibid.p.1094.

[554] Cf. Michael D. Bristol. *Carnival and the Theater*. Methuen. New York and London. 1985. p.22.

[555] Cf.Lorca. *Retablillo de Don Cristobal.* O.C.A. II. p.697.

[556] *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín.* Acto único. Cuadro 1. O.C.A. II. p.473.

[557] Cf. Luis Fernández Cifuentes. *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia.* Universidad de Zaragoza. 1986. p.123.

[558] Ciervo y toro fueron animales sagrados de la Diosa en Grecia en la Edad del Bronce. En Creta, con anterioridad al minotauro se rendía culto al minolaphos, al Minos Ciervo (Véase Robert Graves. *The White Goddess.* Ed. Cit. p.216).

[559] Esta figura danza delante de un nutrido grupo de animales. Sus orejas y cuernos son de ciervo, sus ojos de búho, barba y piernas de hombre, cola de caballo o lobo, zarpas de oso y pene de león o felino. Es un Señor de las Bestias, como Dioniso lo fue(Véase el análisis de Joseph Campbell en *Primitive Mithology. The Masks of God.* Penguin-Arkana. New York. 1991. p.p.307-312).

[560] Este es el argumento de lo que Graves llama el gran tema poético, el único tema: el combate entre el Dios del Año Creciente y el Dios del Año Muriente por el amor de la caprichosa e incomprensible Diosa Madre (Robert Graves. *The White Goddes.* Ed. Cit. p. 24), o si se prefiere, la escenificación del ciclo anual de Dioniso.

[561] *Mariana Pineda. Estampa primera.* Escena 5. O.C.A. II. p.189.

[562] En el cuadro primero, por ejemplo, vemos en el escenario cómo el director cambia su peluca rubia por una morena(O.C.A. II. p. 601).

[563] Cf. Rafael Martínez Nadal. *El público.* Joaquín Mortiz. México. 1974. p.33.

[564] *La imagen poética de Don Luis de Góngora.* O.C.A. III. p.241.

[565] *Así que pasen cinco años.* Acto 1. O.C.A. II. p.528.

[566] Ibid.p.561.

[567] La relevante relación entre tragedia y el ritual del duelo ha sido estudiada por Susan Letzler Cole en *The Absent One.* The Pennsylvania State University Press. University Park and London. 1985.

[568] En la obra todos se encierran. Hasta el marido de la vecina, Prudencia, desde que se peleó con su hermano dejó de salir por la puerta de la calle (ahora lo hace saltando las tapias del corral nos dice Lorca jocoso) *La casa de Bernarda Alba.* Acto III. O.C.A. II. p.p.1040-1041.

[569] Al final del primer acto. *La casa de Bernarda Alba*.O.C.A. II. p.1004.

[570] *La casa de Bernarda Alba.* Acto III. O.C.A. II. p.1058.

[571] Eurípides. *Bacantes*. v.v.184-189. Ed.Cit. p.p. 18-19.

[572] La pantera fue asociada siempre con Dioniso, incluso estando considerada como su animal favorito por sus andares ligeros y sus saltos elegantes, como los de una bacante, de hecho hay representaciones de su carro tirado por panteras. Véase Walter F. Otto. *Dionysus.* Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. 1984. p.111.

[573] *La casa de Bernarda Alba*. Acto II. O.C.A. II. p.1021.

[574] Ver Eurípides. *Bacantes.* V.V. 104 y siguientes.

[575] *La casa de Bernarda Alba*. Acto II. O.C.A. p.1013.

[576] Ibid. Acto III. O.C.A. p.1061.

[577] Para luego ser exaltada por Dioniso tras la muerte y desposarla (Cf. Otto. Dionysus. Ed. Cit. p.p.187-188). Es curioso observar la similitud entre los nombres de Adela y Aridela, que es el nombre dado a Ariadna en Creta (Otto.Ibid.p.182).

[578] *Bodas de sangre.* Cuadro último. O.C.A.II.p.796.

[579] Ibid. Acto III. Cuadro 1. O.C.A. p.784.

[580] Como la vinculación que se da en el *Rigveda* entre el *Prana*, o principio vital y el caballo, *Asva*.

[581] Realmente Luna y Muerte son aquí la misma máscara del numen. Álvarez de Miranda tiene un interesante análisis de esta escena desde el punto de vista sacrificial. Véase *La metáfora y el mito.* Ed.Cit. p.p. 48-50.

[582] Ibid. Acto III. Cuadro 1. O.C.A. p.777.

[583] La unión de estas dos figuras ha sido tratada por Otto, quien destaca la proximidad del santuario de Afrodita al de Dioniso en Argos, y el culto en Amato, Chipre, a la Diosa Ariadna-Afrodita.(Ibid. p.p.182-184). Dioniso, como es sabido, fue también uno de los múltiple amantes de Afrodita(Robert Graves recoge el testimonio de Pausanias ix,31.2) en *Los mitos griegos* (Vol.1. Alianza Editorial Madrid, 1985. p.81).

[584] *Bodas de sangre*. Acto III. Cuadro último. O.C.A. II.p. 795.

[585] Cf. Lorca. *Entrevista: García Lorca parla de "Yerma".* O.C.A. III. p.650.

[586] *Yerma.* Acto I. Cuadro 1. O.C.A. III.p.807.

[587] Ibid. p.808.

[588] En los versos de Eurípides leemos: *Sí, un cazador es baco nuestro Rey*. (Bacantes.v.1191. Ed. Cit. p.p.100-101)

[589] Como ella misma dice en el cuadro primero del acto tercero. O.C.A. p.858. Otro fantasma posee también al personaje de Rosita (de *Doña Rosita la soltera*), el del primo, quien dirige la vida de Rosita desde su ausencia pero sin por eso remitir en su dominio amoroso. Claro que en esta obra el impulso dionisiaco no alcanza nunca una realización total, como en *Yerma*, y las convenciones sociales de una Granada burguesa se imponen.

[590] Otto ha destacado esto en su estudio. Las mujeres no sólo le acompañan como ménades sino que también son las que lo invocan, y sus niñeras. Véase *Dionysos*. Ed. Cit. p.142.

[591] Cf.Denis Diderot. *Paradoxe sur le comedien. Oeuvres*. Librairie Gallimard. Paris. 1946. p.p.1036-1039.

[592] Ibid. p.1039.

[593] La relación mimética del arte con la naturaleza fue un tema favorito de la reflexión crítica del siglo XVIII, para la que los reinos de lo natural y del arte se encuentran separados y la imitación es básicamente una cuestión técnica. Esto es patente en *Three Treatises Concerning Art*, de James Harris, o en *Observations sur la Musique* de Michael Paul Gui de Chabanon, o en *Observations on the Correspondance between Poetry and Music* de Daniel Webb. Estos tratados están recogidos en *Musical Aesthetics: A Historical Reader.* Edited by Edward Lippman. Pendragon Press. New York, 1986.

[594] Cf.Freud. *The Uncanny* (Das Unheimliche).The Collected Papers. Vol.IV. Basic Books. New York, 1959. p.238.

[595] Un completo estudio de esto en relación al músico (pero igualmente aplicable al actor) ha sido realizado por Gilbert Rouget en *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession.* Ed.Cit.

[596] Lorca. *Entrevista: Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo.* O.C.A.III. p.611.

[597] Cf.Derrida. *The Theater of Cruelty. Writing and Difference.* Ed. Cit. p.235.

[598] Cf.Antonin Artaud. *The Theater and its Double.* Grove Press. New York. 1958. p.51.

[599] En el caso de San Juán de la Cruz, por ejemplo, la audiencia para la que escribe es la comunidad religiosa en la que vive, y todo lo escrito por el Santo, poesía o *doctrina espiritual* sólo es comprensible dentro del entorno en el que San Juán oficiaba como guía-chamán de su comunidad espiritual directa, el uso de sus poesías y diálogos para presentar la unión con Dios [Sobre la forma en la que San Juán establecía un diálogo con su audiencia a través de preguntas y respuestas, y el lugar de sus poemas en sus enseñanzas espirituales ha escrito Lucinio Ruano de la Iglesia en sus comentarios a la edición de la Obra de San Juán. *Obras completas*. B.A.C. Madrid,1994. (Especialmente p.p.148-149)]. En el caso de Whitman la presencia de la segunda persona, singular o plural, inunda toda su poesía y la hace un acto de comunicación. De hecho, pocos libros de poemas en inglés se han permitido tantos explícitos *you* como Whitman, y menos aún, han dirigido tantas preguntas retóricas a la audiencia como el neoyorkino hace en *Leaves of Grass* (Cf.C.Carroll Hollis. *Language and Style in Leaves of Grass.* Louisiana State University Press. Baton Rouge and London, 1983.p.88-89). Whitman, como todo poeta del duende, es incapaz de concebir la poesía sino como un acto de comunicación pública, toda su poesía es como un único largo discurso, el discurso del cosmos diciéndose a sí mismo,

pero ante la audiencia de sus contemporáneos, una América aún liminal y en formación [Contamos con testimonios en los que Whitman hace referencia directa a la importancia que en su pensamiento tiene la función oratoria. Hay apuntes y restos de programas en los que Whitman manifiesta la importancia que concedía al recitado de sus poemas y a la relación con la audiencia(Véase. Hollis. Ibid.p.13)].

600 Luis Cernuda. *El poeta. Vivir sin estar viviendo. la realidad y el deseo.* F.C.E. Madrid. 1992.

601 En palabras de Al-Hallaj: *En aquella gloria no hay ni yo, ni nosotros, ni tú. Yo, nosotros, tú y Él, todo es una y la misma cosa* (En Ibn Arabi. *Tratado de la unidad.* Ed. Sirio. Málaga.1987. p.17).

602 Lorca. *Sésamo. Momentos de canción. Suites.* O.C.G. p.205.

603 En San Juán de la Cruz leemos:

¡oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!
(*Noche oscura. Obras completas*. Ed. Cit. p.107)

La noche que junta, la noche oscura, nos dice el poeta en el primer verso del poema que es una noche en amores inflamada, es una noche movida por el amor. El amor, por tanto, junta amado y amante, les hace uno en el Amor.

604 Lorca. *Soneto a carmela Condon, agradeciéndole unas muñecas.* O.C.G. p.637.

605 Lorca. *Nocturno del hueco. P.N.Y.* O.C.G. p.548.

606 Cf. Lorca. *El cante jondo.* O.C.A.III. p.215.

607 San Juán de la Cruz. *Cántico espiritual.* Ed. Cit. p.127.

608 Como dice San Juán en el verso 10 del mismo *Cántico*.

609 Que convierte los *tús* en *ellos*, en sujetos jurídicos, es decir, objetos para el cumplimiento de una ley impersonal.

610 Como dice de hecho Bernarda cuando La Poncia le da a entender que algo muy grave se está cuajando en la casa. Véase *La casa de Bernarda Alba. Acto 3.* O.C.A. p.1053-54.

611 La otra es ignorarlo, vivir de espaldas al fenómeno liminal específico, lo que ya es imposible en el caso de Lorca.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras de Federico García lorca

García Lorca, Federico. *Obras Completas*. Aguilar. Madrid 1954.
---. Obras Completas. 3 Vol. Aguilar. Madrid 1993.
---. *Obras completas I*.(Poesía completa) Edición de Miguel García Posada. Galaxia Gutemberg y Círculo de Lectores. Barcelona 1996.
---. *Poesía inédita de juventud*. Edición de Christian de Paepe. Cátedra. Madrid.1994.
---. *Prosa inédita de juventud*. Edición de Christopher Maurer. Cátedra. Madrid. 1994.
---. *Teatro inédito de juventud*. Edición de Andrés Soria Olmedo. Cátedra. Madrid. 1994.

II. Obras sobre Federico García Lorca

-Aleixandre, Vicente. *Federico*. Epílogo. *Obras completas* de Federico García Lorca. Aguilar. Madrid. 1954.
-Álvarez de Miranda, Ángel. *La metáfora y el mito.*Taurus. Madrid. 1963.
-Anderson, Andrew. *Lorca's Late Poetry.* Francis Cairns Publications. Leeds 1990.
-Arango, Manuel. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca.* Espiral Hispano Americana. Madrid. 1995.
-Cao, Antonio F. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro.* Tamesis Books

Limited. London. 1984.
-Cueto, Ronald. *Souls in Anguish: Religion and Spirituality in Lorca's Theatre*. Leeds Iberian Papers. Trinity and All Saints. Leeds.1994
-Domenech, Ricardo, ed. *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Editorial Cátedra. Madrid 1985.
-Edwards, Gwynne. *Lorca, The theatre Beneath the Sand.* Marion Boyars. London and Boston. 1980.
-Fernández Cifuentes, Luis. *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza. 1986.
-Frigolé, Joan. *Un etnólogo en el teatro. Ensayo antropológico sobre Federico García Lorca.* Muchnik Editores. Barcelona. 1995.
-García Posada. Introducción. Prólogo. *Obras Completas*. Vol.I. de Federico García Lorca. Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores. Barcelona 1996.
---. *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York.* Akal Editor. Madrid. 1981.
-Gibson,Ian. *Federico García Lorca*. 2 Vol. Grijalbo. Barcelona.1985.
-Grande, Félix. *García Lorca y el flamenco*. Mondadori. 1992.
-Guillén, Jorge. *Federico en persona.* Prólogo. *Obras Completas* de Federico García Lorca. Aguilar. Madrid. 1954.
-Hernández, Mario. Introducción. *Diván del tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos,* de Federico García Lorca. Alianza Editorial. Madrid. 1989.
-Josephs, Allen, y Juan caballero. Introducción. *Bodas de sangre,* de Federico García Lorca. Cátedra. Madrid. 1992.
---. Introducción. *La acasa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.Cátedra. Madrid. 1992.
---. Introducción. *Poema del Cante jondo. Romancero gitano,* de Federico García Lorca. Cátedra. Madrid. 1991.
-Loughran, David K. *Federico García Lorca. The Poetry of Limits.* Tamesis Book Limited. London. 1978.
-Martínez Cuitiño, Luis. Introducción. *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca. Cátedra. Madrid. 1991.
-Maurer, Christopher. Introducción. *Prosa inédita de juventud*, de Federico García Lorca. Cátedra. Madrid.1994.
---. Introduction. Federico García Lorca. Selected Verse. Farrar Straus Giroux. New York. 1995.
-Martínez Nadal, Rafael. *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca.* Joan Mortiz. México. 1974.
-Millán, María Clementa. Introducción. *Poeta en Nueva York*. Cátedra. Madrid. 1992.
---. Introducción. *El público*, de Federico García Lorca. Cátedra. Madrid. 1988.
-Morris, Brian, Ed. *"Cuando yo me muera..." Essays in Memory of Federico García Lorca.* University Press of America. Lanham, MD.1988.
-Ortega, José. *Conciencia etética y social en la obra de García Lorca.* Universidad de Granada. Granada. 1989.
-Paepe, Christian de. Introducción. *Poesía inédita de juventud*, de Federico García Lorca. Cátedra. Madrid. 1994.
-Predmore, Richard L. *Lorca's New York Poetry*. Duke University Press. Durham N.C. 1980.
-Prieto, Gregorio. *Lorca y la generación del 27*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. 1977.
-Sáenz de la Calzada, Luis. *"La Barraca", teatro universitario.* Biblioteca de la Revista de Occidente. Madrid. 1976.
-Seco de Lucena Vázquez de Gardner, María Encarnación. *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de García Lorca.* Universidad de Granada. Granada. 1990.
-Soria Olmedo, Andrés, Ed. *Lecciones sobre Federico García Lorca.* Edición del Cincuentenario. Granada. 1986.
---. Introducción. *Teatro inédito de juventud*, de Federico García Lorca. Cátedra. Madrid. 1994.
-Stanton, Edward F. *The Tragic Myth. Lorca and Cante Jondo.* The University Press of Kentucky. Lexington Kentucky. 1978.

III. Bibliografía general

-Adorno, Theodor W. *Teoría Estética.* Trad. Fernando Riaza. Taurus. Madrid. 1986.
-Aeschylus. *Tragedies and Fragments*. Trans. E.H. Plumptre. D.C. Heath. Boston. 1906.
-*Agustín de Hipona. Las confesiones*. Trad. Ángel Custodio Vega. Bruguera. Barcelona.1984.
---. *De Musica*. *Frag.* En *Aurelio Agostino: Ordine, Musica, Belleza*. Rusconi. Milano. 1992.
-Alonso, Dámaso. *Obras completas*. Vol.V y IX. Ed. Gredos. Madrid. 1989.
-Aristóteles. *Poetics*. Trans. S.H. Butcher. Dover Publications. New York 1951.
---. *Rethoric.* Trans. John Henry Freese. Harvard Heinemann. Cambridge Mass. and London 1994.
-Aristoxeno. *Elementa Rhythmica*. Trans. Lionel Pearson. Clarendon Press. Oxford. 1990.
-Arkins, Brian. *Builders of my Soul: Greek and Roman Themes in Yeats*. Colin Smythe. Buckinghamshire. Gerrard Cross. 1990.
-Artaud, Antonin. *México y Viaje al país de los Tarahumaras*. F.C.E.México. 1984.
--.*The Theater and its Double.* Trans. Mary Caroline Richards. Grove Press. New York. 1958.
-Asín Palacios, Miguel. *El Islam cristianizado.* Ed. Plutarco.Madrid. 1931.
---.*Sadilíes y alumbrados.* Ed. Hiperión. Madrid.1990.
-Bachofen, J.J. *Myth, Religion and Mother Right, selected writings of J.J. Bachofen*. Trad. Ralph Manheim. Princeton University Press. Princeton. 1973.
-Breton, André. *Manifestes du Surrealisme*(II).Ed. Gallimard. Paris.1990.
-Bristol, Michael D. *Carnival and the Theater*. Methuen.New York and London. 1985.
-Buber, Martin. *I and Thou*. Trans. Walter Kaufmann. Charles Scribner's Sons. New York 1970.
-Burkert, Walter. *Greek Religion*. Trans. Jonh Raffan. Harvard University Press. Cambridge, Masssachusetts. 1994.
-Calderón de La Barca, Pedro. *La dama duende*. Magisterio Español. Madrid. 1976.
-Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces.* Princeton University Press. Princeton. Princeton 1973.
---. *The Mythic Image*. Princeton University Press. Princeton. 1990.
-Capellanus, Andreas. *De Amore.* Trans. P.G. Walsh. Duckworth. London. 1982.
-Cassirer, Ernst. *Kant´s Life and Thought*. Trans. James Haden. Yale University Press. New Haven and London. 1981.
-Cervantes Saavedra, Miguel de. *Entremés del retablo de las maravillas.* Juventud. Barcelona. 1984.
-Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. F.C.E. Madrid. 1992.
-Chipp, Herschel B., ed. *Theories of Modern Art.* University of California Press. Berkeley, Los Ángeles and London. 1968.
-Chittik, William C. *The Sufi Path of Love.* State University of New York Press. Albany. 1983.
-Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. Willard R. Trask. Princeton University Press. Princeton. 1990.
-Dalí, Salvador. *Sí*. Editorial Ariel. Barcelona 1977.
-Danielou, Jean. The *Dove and the Darkness.* Trad. Ralph Manheim. *Man and Transformation.* Papers from the Eranos Year Books. Ed. By Joseph Campbell. Princeton University Press. Bollingen Series. Vol.5. Princeton. 1982.
-De la Vega, Garcilaso. *Poesía castellana completa*. Cátedra. Madrid. 1993.

-Deleuze, Giles and Guattari Félix. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia.* Trans. Brian Massumi. University of Minnesota Press. Minneapolis and London. 1994.
-Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London. 1976.
---. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. The University of Chicago Press. Chicago 1978.
---. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. The University of Chicago Press. Chicago. 1981.
---. La voz y el fenómeno. Pretextos. Valencia. 1985.
---. *Margins of Philosophy.* Trans. Alan bass. The University of Chicago Press. Chicago 1986.
-*Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Vigésimo primera edición.

Madrid.1992.
-Diderot, Denis. *Oeuvres*. Librairie Gallimard. Paris. 1946.
-Eliade, Mircea. *A History of Religious Ideas*. 3 Vol. Trans.Vol.I and II by Willard R. Trask. Vol.III by Alf Hiltebeitel and Diane Apostolos-Cappadona. The University of Chicago Press. Chicago. 1978, 1984, 1988.
---. *Shamanism: Arcaic Techniques of Ecstasy.* Trans. from French. Willard R. Trask. Princeton University Press. Priceton. 1974.
---. Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism. Trans. Philip Mairet. Princeton University Press. Princeton 1991.
---. Ed.*Essential Sacred Writings from Around the World*. Harper San Francisco. San Francisco 1992.
-Euripides. *Tragedies.* 4 Vol. Trans. Arthur S. Way. William Heinemann and The Macmillan Co. London and New York. 1912.
-Evelyn-White, Hugh G. *Hesiod (Complete). The Homeric Hymns. Homerica*. Trans. Evelyn-White. Harvard Heinemann. Cambridge, Mass. and London. 1982.

-Falvy, Zoltan. *Mediterranean Culture and TroubadourMusic.* Trans. Maria Steiner, revised by Brian McLean. Akademiai Kiadó Budapest 1986.
-Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*. Herederos de Francisco Hierro. Madrid. 1749.
-Fernández, Clemente. Ed. *Los filósofos medievales*. Vol.II. B.A.C. Madrid. 1979.
-Fuentelapeña, Antonio de. *El ente dilucidado*. Editora Nacional. Madrid. 1978.
-Freud, Sigmund.*The Collected Papers.* Vol.IV. Basic Books. New York, 1959.
---. *Moisés y la religión monoteísta*. Alianza Editorial. Madrid. 1981.
-Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el S.XX.* Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Alianza Música. Madrid. 1988.
-García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Alianza Editorial. Madrid. 1992.
-García Lavernia, Joaquín. *El libro del cante flamenco*. Ediciones Rialp. Madrid. 1991.
-Ghazzali, Abu Hamid Muhammad al. *The Alchemy of Happiness.* Trans. Claud Field. M.E. Sharpe Inc. Armonk, New York and London, England. 1991.
-Goethe, Johann Wolfang. *Essays on Art and Literature. The Collected Works.* Vol.3. Trans. Hellen von Nardroff and Ernest H. von Nardroff. Princeton University Press. Princeton. 1994.
---. *Teoría de la naturaleza.* Trad. Diego Sánchez Meca. Tecnos. Madrid 1997.
-Gould, Thomas. *The Ancient Quarrell between Poetry and Philosophy.* Princeton University Press. Princeton. 1991.
-Graves, Robert. *The White Goddess*. The Noonday Press. New York.1994.
---. *Los mitos griegos*. 2 Vol. Trad. Luis Echávarri, revisada por Lucía Graves. Alianza Editorial. Madrid. 1985.
-Guillén, Nicolás. *West Indies Ltd.* Ed. Losada. Buenos Aires. 1984.
-Guthrie, K.S. Editor. *The Pythagorean Sourcebook and Library.* Phanes Press. Grand Rapids. Michigan. 1988.
-Guthrie, W.K.C. *Orpheus and the Greek Religion*. Princeton University Press. Princeton. 1993.
-*Greek Lyric Poetry*. Trans. M.L. West. Oxford University Press. -Oxford. New York 1994.
-Hafiz of Shiraz. *Fifty Poems*. Trans. A.J. Arberry. Curzon Press. Richmond, Surrey. 1993.
-Hebreo, León. *Diálogos de amor*. Trad. David Romano. Ed. José Janés. Barcelona. 1953.
-Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. F.C.E. Madrid. 1982.
---. *Lecciones de filosofía de la historia.* Trad. José Gaos. Alianza Editorial. Madrid. 1985.
---. Estética. 2 Vol. Trad. del francés, Hermenegildo Giner de los Ríos. Alta Fulla. Barcelona. 1988.
-Heiler, Friedrich. *Contemplation in Christian Mysticism*. *Trad. Ralph Manheim. Spiritual Disciplines*. Papers from the Eranos Year Books. Ed. by Joseph Campbell. Princeton University Press. Bollingen Series. Vol.4. Princeton. 1985.
-Hoelderlin, J.K.F. *Obras completas*. Trad. Federico Gorbea. Ediciones 29.Barcelona 1995.
-Hollis, C.Carroll. *Language and Style in Leaves of Grass*. Louisiana State University Press. Baton Rouge and London, 1983.

-Huizinga, John. *Homo ludens.* Trans. R.F.C. Hull. Routledge and Kegan Paul Limited. London 1949.
-Ibn Arabi. *Fotuhat*. Trad. Miguel Asín Palacios. *El islam cristianizado*. Plutarco. Madrid. 1931.
---. *Tratado de la unidad*. Trad. Roberto Pla. Ed. Sirio. Málaga.1987.
---. *Viaje al Señor del Poder*. Trad. del inglés Pedro J. Aguado Saiz. Ed. Sirio. Málaga 1988.
---. *Los sufis de Andalucía.* Trad. del francés David García Valverde. Ed. Sirio. Málaga. 1990.
---. *El núcleo del núcleo*. Trad. Ismail Hakki Bursevi. Ed. Sirio. 1992.
-Ibn Hazm de Córdoba. *El collar de la paloma.* Trad. Emilio García Gómez. Alianza Editorial. Madrid. 1985.
-Inayat Khan, Vilayat. *That which Transpires Behind that which Appears: The Experience of Sufism.* Omega Publications. New Lebanon. New York. 1994.
-Jiménez, Juán Ramón. *Primeros libros de poesía.* Aguilar. Madrid. 1967.
---. *Libros de poesía.* Aguilar. Madrid. 1967.
---. *Animal de fondo.* Taurus. Madrid. 1981.
---.*Tiempo y Espacio.* Edaf. Madrid. 1986.
---. *Y para recordar por qué he venido.* Pretextos. Valencia. 1990.
-Juan de la Cruz. *Obras Completas*. B.A.C. Madrid 1994.
-Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art, and painting in particular.* Wittenborn, Schultz, Inc. New York. 1947.
-Kant, Inmanuel. *Crítica de la razón pura.* Trad. Pedro Ribas. Alfaguara. Madrid 1986.
---. *Crítica del juicio*. Ed. Porrúa. México 1985.
-Keats, John. *Complete Poems*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Mass. and London, England.1982.
-Kerenyi, Carl. *The Mysteries of the Kabeiroi.* Trad. Ralph Manheim. *The Mysteries*. Papers from the Eranos Year Books Ed. By Joseph Campbell. Princeton University Press. Bollingen Series. Vol.2. Princeton 1990.
---. *The Primordial Child in Primordial Times*. Trans. R.F.C. Hull. *Essays on a Science of Mythology*. C. G. Jung and C. Kerenyi. Princeton University Press. Princeton 1993.
---. *Dionysos.* Trans. Ralph Manheim. Princeton University Press. Princeton. 1996.
-Kleist, Heinrich von. *Uber das Marionettentheater.* Emil Vollmer Verlag. Wiesbaden. 1976.
-Kinahan, Frank. *Yeats, Folklore and Occultism.* Unwyn Hyman. Boston. 1988.
-Letzler Cole, Susan. *The Absent One*. The Pennsylvania State University Press. University Park and London. 1985.
-Lewis, Charlton T. and Charles Short. *A Latin Dictionary*. Oxford at the Clarendon Press. 1975.
-Lezama Lima, José. *Sierpe de Don Luis de Góngora* (1951). Pariente, Ángel, Ed. *En Torno a Góngora*. Ed. Júcar. Madrid. 1987.
-Lippman, Edward, Ed. *Musical Aesthetics: A Historical Reader.* Pendragon Press. New York. 1986.
-López Baralt, Luce. *San Juan de la Cruz y el Islam.* El Colegio de México y Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. México. 1985.
-Lucrecio. *De Rerum Natura*. 2 Vol. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1983.
-Manrique, Jorge. *Poesía*. Cátedra. Madrid. 1988.
-Meier, Fritz. *Nature in the Monism of Islam. Trad. Ralph Manheim. Spirit and Nature*. Papers from the Eranos Year Books. Ed. By Joseph Campbell. Princeton University Press. Bollingen Series. Vol.1. Princeton.1982.
-Mela, Charles . *Le Beau Trouvé. Etudes de theorie et the critique litteraires sur l'art des trouveurs au Moyen Age.* Paradigme. Caen 1993.
-Michels, Ulrich. *Atlas de música.* 2 Vol. Trad. León Mames y Rafael Banús. Alianza Editorial. Madrid. 1985 y 1992.
-Neumann, Erich. *Amor and Psyche*. Trans. Ralph Manheim. Princeton University Press. Princeton. 1971.
---. *Mystical Man.* Trad. Ralph Manheim. *The Mystic Vision*. Papers from the Eranos Year Books. Ed. by Joseph Campbell. Princeton University. Press. Bollingen Series. Vol.6. Princeton. 1982.
---. The Origins and History of Consciousness. Trans. R.F.C. Hull. Princeton University Press. Princeton. 1993.

---. *The Fear of the Femenine*. Trans. Boris Matthews. Princeton University Press. Princeton. 1994.

-Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil.* Trans. Walter Kaufmann. Vintage Books. New York. 1966.
---. *The Birth of Tragedy. The Case Wagner.* Trans. Walter Kaufmann. Vintage Books. New York. 1967.
---. *The Will to Power*. Trans. Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale. Vintage Books. New York. 1968.
---. *The Genealogy of Morals.* Trans. Walter Kaufmann. Vintage Books. New York. 1969.
---. *Human all too Human: a book for free spirits.* Trans. R.J. Hollingdale. Cambridge University Press. Cambridge and New York. 1986.
-Nurbakhsh, Javad . *Sufi Symbolism*. 4 Vol. Trans. Leonard Lewisohn and Terry Graham. Khaniqahi-Nimatullahi Publications. London 1983.
-Otto, Walter F. *Dionysus*. Trans. Robert B. Palmer. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. 1984.
-Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo.* Fundamentos. Madrid. 1954.
-Píndaro. *Odas y fragmentos.* Trad. Alfonso Ortega. Gredos. Madrid. 1984.
-Plato. *The Collected Dialogues*. Princeton University Press. Princeton.1989.
-Pseudo Dioniso. *Obras completas de Pseudo Dioniso Aeropagita.* Ed.Teodoro H. Martín-Lunas. B.A.C. Madrid. 1995.
-Qushayri. *Risala: Principles of Sufism.* Trans. B.R. von Schlegell. Mizan Press. Berkeley. 1992.
-Radhakrishnan, Sarvepalli and Charles A. Moore, Eds. *A Sourcebook in Indian Philosophy.* Princeton University Press. Princeton. 1989.
-Rouget, Gilbert. *Music and trance*. Trans. Brunhilde Biebnyck and author. University of Chicago Press. Chicago. 1985.
Rumi, Jalal al-Din. *Mystical Poems of Rumy.* Trans.A.J. Arberry. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1991.
---. *The Essential Rumi.* Trans. and Selection by Coleman Barks. Harper San Francisco. San Francisco. 1995.
---. Divan-i-Kebir. 3 Vol. Trans. Nevit O. Ergin. Turkish Republic Ministry of Culture and Current. Walla Wa. 1995. Echo Publications. Sun Valley, CA.1995-1996.
-*Sagrada Biblia.* Nacar-Colunga. Madrid 1970.
-Santayana, George. *Three Philosophical Poets. Lucretius, Dante and Goethe.* Cooper Square Publishers, Inc. New York. 1970.
-Schiller, Friedrich. *Poesía filosófica.* Trad. Daniel Innerarity. Hiperión. Madrid. 1991.
-Schniedewind, William M. *The word of God in Transition*. Sheffield Academic Press. Sheffield. 1995.
-Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism.* Schocken Books.New York.1995.
-Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation.* 2 Vol. Trans. E.F.J. Payne. Dover Publications. New York.1969.
-Schuon Frithjof. *Sufism: Veil and Quintessence.* Trans. William Stoddart. Worl Wisdom Books. Bloomington, Indiana. 1981.
-Shah, Idries. *The Sufis*. Anchor Books-Doubleday. New York. 1971.
-Sophocles. *Tragedies*. 2 Vol. Harvard Heinemann. Cambridge, Mass. and London. 1981.
-Spariosu, Mihai. *God of Many Names: Play, Poetry and Power in Hellenic Thought from Homer to Aristotle.* Duke University Press. Durham and London.1991.
---. *Literature, Mimesis and Play: Essays in Literary Theory.* Ed. Gunter Narr. Tubingen. 1982.
-Spence, Lewis. *The Myths of Mexico and Peru.* Dover Publications. New York.1995.
-Teresa de Jesús. *Obras Completas*. Monte Carmelo. Burgos. 1994.
-*Thesaurus Linguae Latinae*. Lipsiae in aedibus. B.G.Tevneri. 1912.
-Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. PAJ Publications. New York. 1992.
---. *The Anthropology of Performance*. PAJ. New York. 1988.
-Vega Carpio, Lope Félix de.*Arte nuevo de hacer comedias.* Ed. por Juan Manuel Rozas en

Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega. Sociedad General Española de Librería. Madrid. 1976.
---. *Obras poéticas*. Planeta. Barcelona. 1983.
---. *La Dorotea.* Clásicos Castalia. Madrid. 1988.
---. *El perro del hortelano*. Cátedra. Madrid. 1997.
-Wagner, Richard. *On Music and Drama.* Trans. H. Ashton Ellis. University of Nebraska Press. Lincoln and London. 1992.
-Wili, Walter. *The Orphic Mysteries and the Greek Spiri*t. Trad. Ralph Manheim. *The Mysteries*. Papers from the Eranos Year Books. Ed. By Joseph Campbell. Princeton University Press. Bollingen Series. Vol.2. Princeton 1990.
-Whitman, Walt. *Leaves of Grass.* Norton Critical Edition. New York.1973.
-Wolfson, Harry Austryn. *The Philosophy of Spinoza.* Vol.2. Harvard University Press. Cambridge Mass. and London. 1983.
-*Yeats, William Butler. Mythologies*. Macmillan Publishing Company. New York. 1969.
---. The Collected Poems. Scribner Paperback Poetry. New York. 1996.
-Zambrano, María. *Senderos. los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona.* Anthropos. Madrid. 1989.
-Zimmer, Heinrich. *The Indian World Mother*. Trans. Ralph Manheim. *The Mystic Vision*. Papers from the Eranos Year Books. Ed. By Joseph Campbell. Princeton University Press. Bollingen Series. Vol.6.Princeton.1982.



Óscar Enrique Muñoz

Nació en Madrid en 1960.

Es doctor en filología románica por la Universidad de Princeton, New Jersey (USA), doctor en filosofía por la UNED, y licenciado en bellas artes, composición musical, por la State University of New York, Búfalo (USA).

Reside y escribe en Ávila.

Otros títulos del autor:

Altai, novela sobre un viaje apasionante hacia el despertar del sueño de la conciencia. Publicado por Mandala Ediciones y Raquel Ferrante (2005).

Sombra de un Sueño, poesía. Publicado por Mandala Ediciones y Raquel Ferrante (2005).

El Simurgh, fábula de un viaje hacia el interior. Publicado por Raquel Ferrante (2004).